THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH



Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/degas1920hert

DEGAS

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

ART ET ESTHÉTIQUE

Collection publiée sous la direction de M. PIERRE MARCEL.

Volumes in-8 écu, avec 24 reproductions hors texte, à 3 fr. 50 et à 5 fr.

Ouvrages publiés :

Titien, par Henry CARO-DELVAIL

Velazquez, par AMAN-JEAN.

Greuze, par Louis HAUTECŒUR.

Holbein, par L. FOUGERAT.

Hokousaï, par Henri FOCILLON.

Puvis de Chavannes, par RENÉ JEAN.

Giorgione, par Georges DREYFOUS.

William Morris, par G. VIDALENC.

Rembrandt, par Ch. COPPIER.

Le Caravage, par G. ROUCHÈS.

En préparation :

Philippe de Champaigne, par Ed. Pilon. — **Pisanello**, par Jean Guiffrey. — **Claus Sluter**, par Jean Chantavoine. — **Art et esthétique**, par Victor Basch.— **Poussin**, par Henry Massis.— **Daumier**, par G. Geffroy. — **Fromentin**, par E. Port. — **Claude Lorrain**, par R. Escholier. — **Rubens**, par H. Fierens-Gevaert. — **Fra Angelico**, par Ed. Schneider.— **Goya**, par Jean Tild. — **Toulouse Lautrec**, par J. Carco. — **Phidias**, par H. Caro-Delvaille. — **L'art norvégien contemporain**, par G. Vidalenc. — **Les Artistes écrivains**, par P. Ratouis de Limay. — **La crise présente des arts plastiques**, par Henri Hertz.

DU MÊME AUTEUR :

Quelques vers (Vannier).
Les mécréants (Bernard Grasset).
Les apartés (Editions de « La Phalange »).
Préliminaires d'une démocratie sociale (Albin Michel).



PL. I.



Photo E. Druet.

PORTRAIT DE DEGAS

(par Maurice Denis.)

ART ET ESTHÉTIQUE

DEGAS

PAR

HENRI HERTZ

AVEC 24 PLANCHES HORS TEXTE



PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, VIe

1920

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

AVANT-PROPOS

Degas n'aimait pas que la littérature, par de longues paraphrases, déformât le sens et la portée de la peinture.

Il serait donc désobligeant pour sa mémoire d'écrire sur son œuvre un livre qui ne fût point sobre et strictement limité à l'intelligence de son art.

C'est ce que j'ai essayé ici.

Pour être plus sûr de ne point être entraîné hors de ce but, j'ai reçu sur Degas, sur sa façon d'être et de travailler, des indications précieuses du peintre Maurice Guéroult qui fut une des rares personnes à le fréquenter, sur la fin de sa vie.

Je le remercie de sa collaboration et tiens à ce que son nom figure en tête de cet ouvrage.

H. H.

CHAPITRE PREMIER

DEGAS
AU MILIEU DE SES CONTEMPORAINS

LA PLACE DE DEGAS ENTRE LA PEINTURE D'ÉCOLE ET LA PEINTURE DE RÉVOLUTION

Au musée du Luxembourg, pendant des années, on a vu, tout juste, sept pastels de Degas. C'était peu de chose auprès des toiles fameuses d'alentour, auprès du « *Balcon* » de Manet, des *paysages* de Claude Monet, du « *Jardin* » de Renoir.

L'opinion générale n'était guère fixée sur Degas :

« Degas ? Ah ! oui, les danseuses », disait-on négligemment, en ayant l'air de tirer de sa mémoire des souvenirs ensommeillés.

Depuis, je sais bien, depuis la mort de Degas, un mouvement de vogue impétueux a été mené sur son nom. En pleine guerre, une vente surabondante a déchaîné autour de ses moindres pochades de folles surenchères. Mais le trouble étourdi, l'espèce de turbulence fièvreuse où la guerre a jeté l'esprit public, ont fait que même ce suprême

effort de renommée est demeuré à peu près sans lendemain. Il est bon de remarquer, au surplus, que si Degas avait dû assister à une pareille débauche de publicité, il l'eût désavouée dans des termes que l'on imagine sans peine.

De fait, il était dans la logique de l'œuvre et conforme au caractère de l'homme qu'une fatale solitude s'attachât et à elle et à lui, en un temps où le goût ne sait que se partager entre la docilité la plus étroite à la tradition, et l'engouement extatique de la révolution.

Que, demain, comme il est probable, on donne enfin plus de soin à l'exposition d'ensemble des œuvres de Degas et que, au Louvre ou ailleurs, le public puisse en prendre la connaissance judicieuse qui lui manque, il y a fort à parier que cette expérience, tout en procurant à ce grand artiste l'immortalité à laquelle il a droit, ne parviendra point à lui assurer l'effervescence de curiosité, le bruit continu de faveur dont, jusqu'ici, il a été privé et qui ne se rattrapent plus, une fois le moment passé.

Rien n'y fait. Certains courants ne se remontent pas, surtout lorsqu'ils sont liés à un invincible embarras qui provient des habitudes d'une époque.

Les curieux qui se pressaient, l'an dernier, devant l'héritage artistique de Degas, soudain mis au jour, avaient la même gêne à formuler leurs sentiments qu'eurent ses contemporains. On n'est pas habitué à des manifestations de l'art pictural se prêtant si mal à des verdicts rapides, soit de ravissement, soit de répugnance. L'art de Degas ne donne pas prise aux opinions faciles. Aujourd'hui comme il y a soixante ans, dévots et hérétiques restent

Pl. II.



Photo E. Druet.

PORTRAIT DE FEMME

(A appartenu à la Collection Henri Rouart.

également contraints dans leur ferveur et dans leur dénégation.

Nous aurons à examiner, en détail, les raisons d'une impression que la marche de l'évolution artistique n'a pu atténuer, la tension entre les extrêmes étant plus exaspérée que jamais. Nous aurons à analyser de près les mobiles et la méthode de cet art.

Dès maintenant, établissons bien la perspective de l'œuvre de Degas, dans le décor de son temps, mesurons les distances et le relief qu'elle prit, par rapport à ce qui se produisait dans son voisinage.

Il nous suffit, pour cela, de revenir à ce musée du Luxembourg dans lequel s'est immobilisée, comme dans un nouveau musée Grévin, la psychologie artistique de plus d'un demi-siècle.

Dans les œuvres d'école qu'il renferme en très grand nombre, deux caractères à peu près invariables sont à noter :

La qualité de la pâte qui est à base de noir;

La qualité de la composition qui s'appuie sur la pose, presque exclusivement, plutôt que sur le mouvement.

Regardez les portraits. Les personnages s'étagent au premier plan des toiles, avec quelle discipline et quelle surveillance ! Ils sont arrêtés avec noblesse ; leurs figures

ressortent en plans heurtés sur des vêtements sombres. C'est ainsi qu'ils répondent à l'émotion conçue par les artistes, laquelle exigeait, alors, des effets assez romanesques obtenus par la sévérité des contenances, la retenue des physionomies et la mise en relief de la pâleur.

La palette mise au service de cet idéal, joue dans une gamme extrêmement stricte. Pas d'éclats, pas de tons purs, pas, non plus, de ces fusions menues de tons qui procurent le sentiment de la relativité de la couleur sans cesse soumise aux circonstances fluides de la lumière. Non : on reste en pleine abstraction de couleurs comme en pleine abstraction de mouvements. Quelques définitions absolues, hors desquelles il n'y a qu'imprudences, délimitent le champ clos où s'exercent l'adresse et l'élégance des peintres.

Ce qui s'applique aux portraits n'est pas moins vrai des autres genres. La pose d'un pâté ou d'une corbeille de fruits, le choix d'un paysage sont aussi calculés que la pose et la mise en valeur d'un membre de l'Institut.

Et, avec cela, on ne peut pas dire que cet art soit dénué de souplesse et de pittoresque. A l'intérieur de ses formules il déploie beaucoup d'ingéniosité et multiplie ses observations. Seulement il n'enfreint jamais certaines bienséances dans la présentation des sujets ni certaines interdictions dans le transport sur la palette et sur la toile de la réalité, saisie, d'une façon parfois trop éblouissante, par le premier regard. La confusion plantureuse des aspects, la perturbation continuelle de la matière colorée ne sont point acceptées sans contrôle. Il y faut du calme, de l'or-

donnance et comme un uniforme. Le mouvement ne doit plus être vu, en lui-même, mais par le contre-coup qu'il laisse, l'immobilité une fois revenue.

Quand Degas parut, il n'eut pas à se heurter brutalement, pour en secouer la tutelle, à cette école de cabinet. C'était déjà chose faite. Sous le parquet de l'art de bon ton, l'impressionnisme venait de faire explosion et la nature se déversait, maintenant, dans la peinture, comme une cascade céleste.

Toute la lumière, tous ses pouvoirs par lesquels un seul visage, un seul objet, au cours d'une heure, se devient étranger, se quitte puis se reprend, et donne naissance à dix visages, à dix objets, toutes les inflexions d'un mouvement baignant dans le soleil ou absorbé par l'ombre, toutes les dispersions, toutes les transmutations subites et infinies de la coloration et l'action dissolvante que ces phénomènes exercent sur la stabilité des formes, tout ce qui fait de chaque corps compact le simple soutien d'un fantôme féerique toujours changeant, voilà ce que l'impressionnisme a prétendu avoir le droit et le moyen de capter et de traduire.

Ce fut un émerveillement. A découvrir, fidèlement évoquée, la diversité des apparences, à voir l'art transcrire la vie de manière à la conserver en état de création continue, la sensibilité éprouva une ivresse de liberté et de compréhension délicieuse.

Il n'est pas inopportun de rappeler que ce penchant

nouveau de la peinture coïncidait avec des inclinations du même ordre en d'autres domaines.

Au théâtre, le décor fixe et pompeux, en ameublement, le style rigide, en photographie, la pose étaient en train d'être supplantés par les changements de décors, les brusques métamorphoses d'éclairages, par les meubles de formes et de teintes ondoyantes, par les photographies instantanées et, bientôt, le cinéma.

C'était le temps où les arts mécaniques répandaient l'habitude de la vitesse et où les yeux des voyageurs, jusque-là fainéants, commençaient à prendre goût aux spectacles rapides et aux aperçus fugitifs.

L'impressionnisme ne voulut rien laisser perdre de tout ce que ces transformations, en tous sens, lui promettaient. Et ses ateliers devinrent aussi hardis et aussi dangereux que des laboratoires.

Vous pensez bien que, de son côté, la littérature était aux aguets des nouveautés, chaque jour, plus surprenantes, dont l'on était redevable aux sciences appliquées et s'en faisait l'interprète enthousiaste.

En assiégeant ce savoureux domaine, elle se rencontra avec l'impressionnisme et elle ne sut quels termes employer pour lui témoigner son admiration. Ce fut le coup de foudre.

Ce n'était pas la première fois, depuis que Diderot avait si vertement stylé les peintres, que la peinture et la littérature se retrouvaient en coquetterie.

Le rapprochement n'avait pas toujours été sans préju-

dice. David et son école, et, à l'étranger, en Angleterre notamment, les écoles, inspirées de théories esthétiques, avaient trop souvent détourné la peinture de sa souple aisance, de sa familiarité à l'égard des choses. Elle se prenait, alors, à rivaliser avec la philosophie. Ingres ne parvint à s'affranchir qu'en partie de la domination des idées littéraires.

Il fallut le génie fougueux de Delacroix et l'intimité enivrée de Corot avec la nature, pour que la séparation se fît. Encore y eut-il chez eux pas mal de retours aux « grands sujets ».

Le divorce ne fut vraiment possible que moyennant un sevrage complet de toute culture et pratique littéraire. Les paysagistes de l'école de 1830 inaugurèrent ce régime : culte exclusif de la couleur, abandon aux sollicitations du charme indifférent des choses.

Mais, sans défense, livrés à eux-mêmes, les peintres ne tardèrent pas à compenser leur manque d'idées générales par des idées professionnelles jalouses et querelleuses. Ils s'entourèrent de conventions à eux, de parti pris à eux, tombant à ce « rigorisme » dont j'ai parlé plus haut.

Après eux, quel épanouissement dans l'impressionisme! Mais aussi, quelle réconciliation passionnée avec la littérature !

C'était, peut-être, beaucoup plus grave qu'autrefois.

Autrefois, la littérature guidait la peinture, lui fournissait des sujets et des principes. Il subsistait entre elles des relations d'enseignement et de conseils. A présent,

la littérature était séduite par la peinture ; il ne s'agissait plus de conversations doctrinales et de prescriptions échangées ; c'était un envoûtement réciproque et une étreinte sans fin, avec les propos, les flatteries, et les exaltations déraisonnables qu'une pareille faiblesse, communément, entraîne.

Degas survint au milieu de cette passion.

Il ne la troubla pas violemment, pas plus qu'il ne se souciait de vilipender, du matin au soir, l'inertie poncive des peintres académiques. Il se trouva entre les deux, dans une sorte d'arbitrage solitaire.

Il suffit de se rappeler une des œuvres de Degas, au hasard, pour avoir le sentiment très net de cette posture intermédiaire, de cette lutte subtile qui ne peut supporter la rupture, mais qui implique, autour de ce peintre, du vide et le condamne à l'isolement.

Degas détestait l'académisme, et il détestait que la peinture se livrât à des excès plus poétiques et littéraires que picturaux. Il soutint cette attitude entre les « Salons » et l' « Impressionnisme », de la façon, d'ailleurs, la plus insouciante. De la part d'un peintre qui réclamait que les peintres fussent simplement des peintres, c'eût été absurde de mener tapage et de dogmatiser. Il ne pouvait guère songer à recruter des littérateurs puisqu'il leur en voulait de corrompre les impressionnistes. Ceci procure l'exacte mesure et définit la tournure tout à fait particulière de la « nouveauté » et de l' « opposition » chez Degas.

Audacieux vis-à-vis de la tradition, sensé et modéré

par rapport aux révolutionnaires, il se tient dans une complète indépendance, sans se soucier du prix qu'il faut y mettre, car l'indépendance coûte cher à ceux qui en ont le courage.

Oh ! sans doute, la prédilection de Degas allait à l'impressionnisme. Mais il en était, en même temps, le régulateur, gardant le contact avec les hautes formes d'équilibre de l'art ancien. De sorte qu'il apparait comme tenant sous son autorité silencieuse toutes les issues de son époque, et la réglant à son gré, dans ce qu'elle a de moins passager.

La mode devait, par suite, lui réserver moins d'adhésions qu'à d'autres, parce qu'il lui faisait aussi moins de concessions et demeurait, volontairement, dans l'essence de son art.

Les œuvres asservies à la mode — il y en a beaucoup chez les impressionnistes — se reconnaissent aux images ou ornements de circonstance qu'elles contiennent. C'est par là qu'elles attirent et retiennent les intelligences moyennes, en leur rappelant les objets de curiosité qui leur sont chers. Lorsque, plus tard, la vogue de ces objets a disparu, le démodement, c'est-à-dire le souvenir d'une mode passée, reste encore une raison d'attrait.

Faites-en l'expérience. Dans les plus belles œuvres impressionnistes, dans une kermesse de Renoir, dans un cirque de Seurat, quantité de détails datent. Mais on les regarde alors comme des dépouilles d'un autre temps. Les personnes les moins portées au recueillement ardent que cause la vie profonde d'un tableau s'amusent de ces

accessoires vieillis, y trouvent un motif d'intérêt et en font bénéficier l'œuvre entière du peintre.

La mode, en définitive, introduit dans les œuvres des particularités historiques ; le divertissement de l'histoire est facilement confondu avec l'amour de l'art, par des amateurs superficiels.

Eh bien, Degas alimente fort peu le goût de l'histoire. Le pittoresque momentané n'a guère de prix à ses yeux. Cela lui vaut de paraître dépouillé et hors du temps. Les spectateurs qui, dans la peinture, cherchent surtout de l'imagerie, passent à côté des toiles de Degas, avec un air perdu, comme si c'était de la sculpture.

Puisque nous sommes partis du Luxembourg, en cette étude, considérez donc, parmi les sept petites œuvres de Degas, celle qui représente la terrasse d'une brasserie, rue Montmartre. On aperçoit, dans le fond, la chaussée et le mouvement trouble de la rue, tandis qu'au premier plan des filles assises, guettent, fument et pérorent. Ce sont leurs têtes qui sont le centre de l'œuvre ; elles éclatent crûment dans l'entre-colonnement de la terrasse.

On ne peut pas dire que Degas fuit la mode. La réalité est brassée sans restriction ; les cheveux à la chien, les chapeaux, les corsages, que l'on retrouve dans toutes les toiles contemporaines y sont.

La même mode morale aussi. La rudesse des attitudes, la coupe des profils, la voracité cynique des physionomies, la misère héréditaire, le crime naïf, la coquinerie hautaine, tous ces traits de la prostituée de Paris, si avidement fouillés par les peintres impressionnistes,

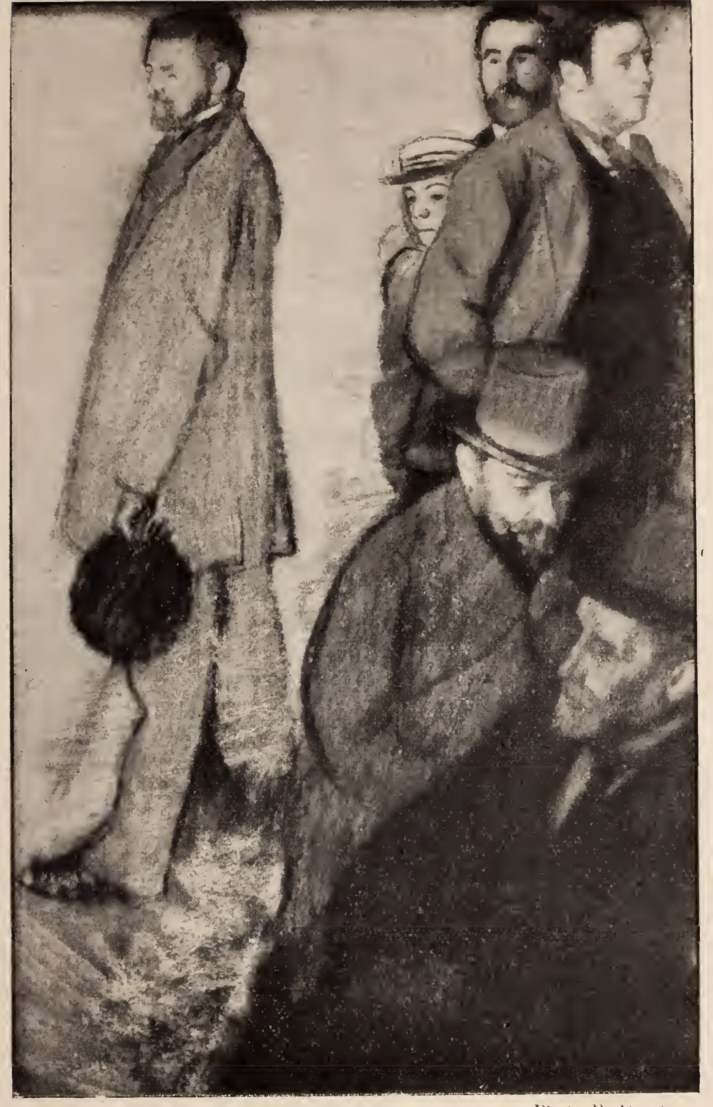


Photo E. Druet.

PORTRAITS

(Période du Salon des Indépendants.)
Welter Sickert, Daniel Halévy, Ludovic Halévy, J.-E. Blanche, Gervex, Boulanger-Cavé.

Degas en est friand autant qu'eux et aussi bien qu'eux il les retrace.

Mais comme, en même temps, c'est différent ! Tenez, il y a justement, non loin de là, une tête de Toulouse-Lautrec.

Toulouse-Lautrec est une espèce de délateur démoniaque qui ne fait grâce d'aucune tare. Il presse et tourmente les corps et les faces ; il leur arrache l'âme, la saisissant, la happant farouchement, à la minute précise où, sous la pesée d'une circonstance spéciale, elle va se révéler horrible, aiguë, parlante, au sens « littéraire » du mot.

Il en est ainsi de cette figure qui a l'air d'un croquis pour un pamphlet.

Chez Degas, au contraire, la personnalité accidentelle des personnages garde de l'éloignement. Nous ne lisons pas seulement sur le visage de ces filles, ce qu'elles pensent et veulent, à ce moment-là ; nous y lisons le retentissement supérieur à travers leurs traits et leur mimique de leur profession, de leur moralité, de leur milieu, à l'heure la plus commune et la plus banale.

Ainsi, Degas s'empare et se sert d'autant de vie mouvementée que Manet, que Toulouse-Lautrec, que Renoir. Ses détracteurs essaient de le relier aux réalistes contre qui l'impressionnisme a réagi. Au pis-aller, ils le rattachent à Ingres. C'est un moyen de se débarrasser de lui, dans l'âge moderne.

Mais rien n'est plus faux. Degas, seulement, rebondit, tout de suite, de la vie anecdotique, si l'on peut dire, à la vie même de la peinture qui rassemble en une seule

forme, avec sérénité, les mille impressions attenantes à cette forme, et par là, en la conservant réelle, l'éternise.

Ni le réalisme à formules, ni l'impressionnisme ne satisfaisaient entièrement à cette haute visée de la peinture. L'un était trop plat et facilement conventionnel, selon la vision la plus courante ; l'autre avait tendance à s'évaporer dans d'infimes quintessences.

Degas a su, à point, redresser l'un et l'autre.

Il a renoué le réalisme à la plus belle et la plus forte tradition et il y a noué l'impressionnisme. Il a montré que l'art de la peinture, sans rien renier des initiatives qu'il a prises au XIXe siècle, pouvait regagner les plus purs et plus détachés sommets où d'autres époques l'avaient vu.

S'il n'y avait quelque risque à trop se fier à une comparaison, je comparerais volontiers Degas à Cézanne pour qui il avait une si grande admiration.

Il semble bien que Cézanne ait obéi aux mêmes mobiles que Degas, bien qu'il ait travaillé dans un autre domaine et avec d'autres procédés.

Cette synthèse des éléments de la vie en mouvement qui est l'objet constant de l'effort de Degas, Cézanne la cherche et la réalise, pour sa part.

Ils le font à l'antipode l'un de l'autre. Degas s'adresse aux formes dessinées, Cézanne aux formes colorées, aux configurations essentielles de la lumière sur les objets. Les enchaînements colorés de Cézanne et les lignes presque sans couleur, souvent, de Degas, tendent au même résultat. De la mobilité ils extraient ce qui est le plus

durable et le plus substantiel, dans le langage du peintre à l'exclusion de toute assistance due à d'autres langages, ceux de la poésie, de la philosophie ou de la science.

Je me garderai d'abuser du rapprochement. Il aidera à situer Degas ; il aidera surtout à faire justice de ceux qui veulent, à tout prix, que l'on prenne sa sagesse pour un manque d'originalité et son esprit de synthèse strictement pictural, pour de la timidité et de la froideur.

CHAPITRE II

LA TECHNIQUE ET LA MÉTHODE DE TRAVAIL DE DEGAS

I. — LE DESSIN

Comment Degas, dans le vœu d'obtenir la pureté, la vie et, en même temps, la haute synthèse qui sont les traits de son art, a-t-il travaillé ? Quels procédés emploie-t-il afin d'arriver à cette création si harmonieuse, si pleine et si pondérée qui le place en dehors des écoles et des groupes de son temps, sans pourtant l'en séparer ?

Lorsqu'on parle de lui, il n'y a point lieu de renoncer à la division consacrée du travail pictural en ses trois éléments : dessin, mise en place, couleur.

Cette division, nous la suivrons avec exactitude. Elle peut paraître désuète aux artistes d'aujourd'hui. La plupart des impressionnistes, contemporains de Degas, y répugnaient .Mais à propos de lui, elle demeure opportune et elle n'était point pour l'effrayer.

Là déjà, on trouve une distinction assez significative. Les écoles modernes ont rassemblé les matériaux de la construction picturale en un tout difficilement dissociable;

Pl. IV.



Photo E. Druet.

ÉTUDE DE FEMME (Pastel.)

(Collection Bernheim jeune).

on ne discerne pas bien ce qui revient au dessin, notamment, ni par quelles étapes l'élaboration de l'ensemble passe. Tel n'est pas le cas de Degas qui dessine, compose et peint *successivement*.

Comme cette observation préalable accuse la délicate balance que cet artiste réfléchi tenait entre la tradition et l'innovation !

Voici un homme qui compte, de toute évidence, au nombre des plus expressifs traducteurs des mouvements de la vie réelle et de certains aspects de la vie moderne. Il rendait un tribut d'hommage chaleureux à Courbet, le promoteur de l'école réaliste, le peintre de l'*Enterrement d'Ornans*, et dès que Manet, à sa suite, s'attaque au faux beau idéal, au bénéfice du beau véridique, Degas prit parti pour lui. Cependant, sa clairvoyance, sa possession de lui-même sont si sûres qu'il n'éprouve point le besoin d'être, en toutes les pratiques de son art, révolutionnaire à tout prix.

Ainsi Degas dessine.

Il y a plusieurs conceptions du dessin.

La conception vulgaire, la même qui préside à l'enseignement courant du dessin, consiste à envisager une sorte d'épure exacte des formes ; on dit que le dessin est bon quand l'épure est nette et propre.

Cette conception, fâcheusement répandue, est née d'une interprétation erronée du dessin d'Ingres jugé sur sa soigneuse apparence, alors qu'il vise surtout à l'expres-

sion et qu'il ne répugne nullement, dans ce but, à des déformations. On appelle également, à tort, ce dessin : classique ; beaucoup de maîtres classiques, Watteau, Rembrandt, ne l'ont point employé.

Il serait plus juste de le définir : la belle écriture du dessin, belle écriture dont les élèves apprennent les jambages sur des nez, des bouches, des oreilles dessinés, sans qu'on les mette en face de visages en chair et en os.

Dans la jeunesse de Degas cette conception était d'autant plus en vogue qu'il s'y ajoutait, contre l'observation directe de la nature, des formules de beauté, les fameuses formules de l'école de David, et il faut bien reconnaître qu'Ingres lui-même en fut, plus d'une fois, influencé.

La seconde conception du dessin repose sur l'interprétation. Il ne s'agit plus de reproduire la substance linéaire d'une forme, d'en établir l'épure, mais d'exprimer l'impression qu'elle fait sur l'œil, avec toutes les simplifications, tous les raccourcis et toutes les déformations qui s'y associent. Plus de « canons », plus « d'à priori » : la liberté.

C'est la conception moderne opposée à la conception soi-disant classique. Il n'est guère de maître ancien, d'ailleurs, qui n'ait pratiqué cette conception moderne.

Degas ne pouvait se contenter de la première conception, dans l'état d'abâtardissement où elle était déjà de son temps, infidèle à la vie véritable des objets, source

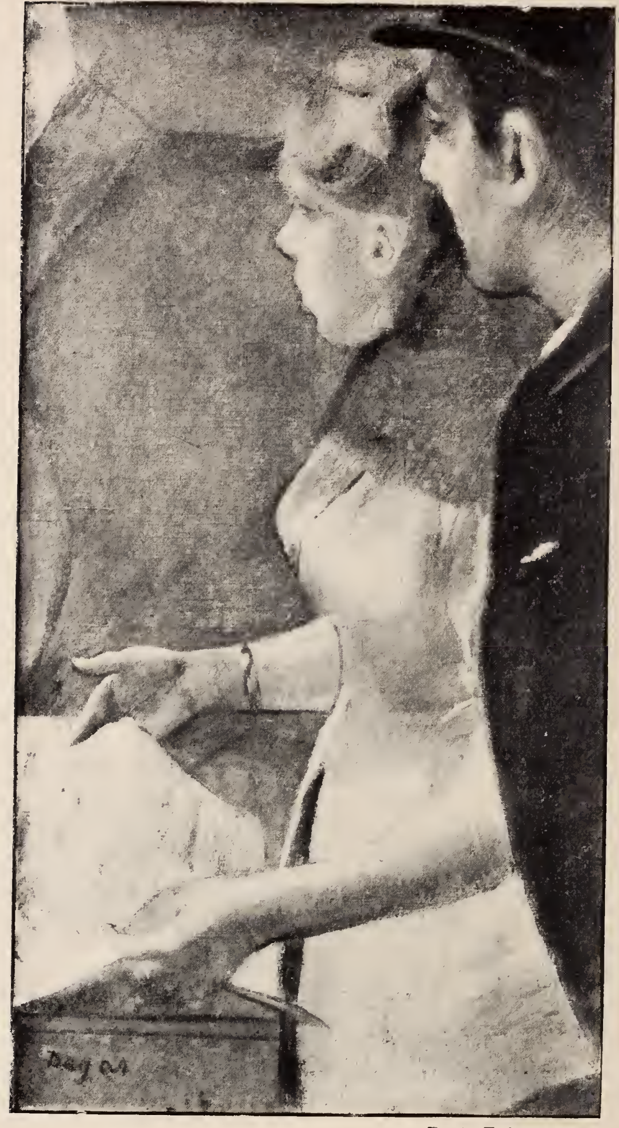


Photo E. Druet.

DANS LA COULISSE

(A appartenu à la Collection Henri Rouart.)

d'erreurs et de préjugés, encouragement à des imitations et de plats simulacres de la part des profanes.

Il ne s'était pas formé de cette façon. Il ne connut même pas la tentation de rester trop longtemps en face des œuvres d'un maître préféré et d'y subordonner sa propre vision.

Du temps où l'atelier était plutôt un lieu d'instruction, un lieu de confidence, dominé par la ferveur du maître choisi, beaucoup de peintres subirent, malgré eux, l'empreinte d'une « manière » et revinrent, à leur insu, quoique sur un plan supérieur, à la conception du dessin appris sur le dessin.

Degas fut étranger à ce genre de suggestion et resta entièrement libre, à tous égards, d'une méthode dont il appréciait, utilisée dans certaines conditions, l'application, mais qui ne lui paraissait nullement propre à procurer le sens et le maniement du dessin, tel qu'il le comprenait.

Etait-il davantage d'avis que l'artiste, une fois en présence de la nature, ne la quittât pas des yeux, et s'en tînt au texte dessiné que la vision apporte, sans vouloir s'en écarter, exigeant de son dessin une rigoureuse superposition ? Il se riait trop, pour qu'il en fût ainsi, des artistes trop consciencieux qu'obsède l'émulation de la photographie. Pressés d'investir la vie mobile qu'ils ont devant eux, ils l'enferment dans une sorte de gabarit où elle est à jamais captive.

Le dessin de Degas n'a, certes, pas de rapport avec cette

image dans laquelle les traits du modèle, comme dans une glace, se transcrivent docilement.

Degas disait souvent :

« L'art, c'est le même mot qu'artifice, c'est-à-dire une chose trompeuse. Il doit arriver à donner l'impression de la nature avec des moyens faux ; mais il faut que cela paraisse vrai. Faites une ligne droite de travers : pourvu qu'elle donne l'impression d'être droite ! »

Cela nous ramène donc à la seconde conception dont nous avons parlé, celle du dessin d'interprétation.

C'est le dessin habituel aux peintres modernes ; la plupart l'ont simplifié ou hâté, avec fébrilité, jusqu'à ne plus lui laisser aucun jeu isolé. Ils ont été tellement pressés d'immédiatement traduire le saisissement de leur impression qu'ils n'ont plus voulu en partager les facteurs. Ils ont eu trop peur qu'elle s'altérât. La prendre d'abord dans ses contours particuliers avant de la plonger dans son ambiance et de l'approfondir dans sa masse, leur a paru de la plus grande imprévoyance et sans nécessité. C'est ce qui faisait dire à Degas que désormais l'on ne dessinait plus, que l'on ne faisait plus que de la mise en place. Or il est bien évident que le dessin qui accompagne la mise en place est trop sommaire, trop indifférent à l'importance des volumes et des lignes en chaque objet pour remplir tout le rôle qui doit incomber au dessin véritable.

Degas, tout en cherchant l'interprétation sur la vie même, ne se résigna pas à la priver de la consistance qu'un dessin serré donne fondamentalement à l'expression de chaque chose vivante. Et il poussa si loin son effort dans ce sens qu'au contraire des peintres suivant, en son fonds, la même inspiration que lui, non seulement il ne sacrifia point le dessin à la couleur, mais ne demanda à la couleur que de perfectionner et parachever son dessin. Dessiner est l'assise et la membrure et, en colorant, il ne fait que poursuivre le dessin plus en profondeur.

Telle est exactement la fonction que Degas attribue au dessin. Telle est la part qu'il lui demande dans l'accomplissement de chaque œuvre. Elle est, on le voit, de nature à déclasser absolument Degas et à autoriser sur son nom des méprises qu'une hostilité astucieuse aussi bien qu'une filiation usurpée se sont empressées d'exploiter.

Les innovateurs intolérants, lui voyant user du dessin à la manière ancienne, façonner la matière dessinée avant de l'animer par la couleur, l'ont désavoué en le rejetant parmi les « vieilles académies ».

Les mauvais dessinateurs, selon le rite d'imitation conventionnelle ou servile que nous avons décrit, voyant, par contre, Degas être si moderne, si vivace et si neuf, tout en dessinant, l'ont aussitôt adopté comme répondant.

Degas a traversé, sans s'émouvoir, toutes ces intrigues. Il ne s'est guère défendu à haute voix. Il a laissé ses œuvres se défendre elles-mêmes.

Dès que nous les considérons, nous voyons venir à nous, admirablement prise et tendue, la forme dessinée. L'armature du dessin s'impose impérieusement. Mais est-il possible, une seule minute, de la confondre avec ces dessins d'un autre monde, comme on les faisait à l'époque et à la suite de David, avec ces dessins qui, comme le disait Le Breton, sont « une création de l'artiste en tant que visant à représenter la nature dans sa plus grande perfection », ou encore, selon la définition lapidaire de Quatremère de Quincy, « inaugurent un nouveau monde où les objets sont vus tels que la nature nous dit qu'ils pourraient être » ?

Et le dessin de Degas a-t-il non plus rien de commun avec les pauvres masques et appareils de lignes sous lesquels, chez les peureux imitateurs de la plus grossière apparence des choses, s'étiole la mobilité de la vie personnelle ?

Non, coûte que coûte, on est obligé de reconnaître que ce diable d'homme assouplit assez le dessin, le malaxe assez fermement à la vie même pour en obtenir précisément ce qu'autour de lui on ne prétendait obtenir qu'en supprimant à peu près tout dessin.

Comment s'y prend-il pour cela ? Comment réussit-il à combiner, à un degré de perfection déconcertant, le réalisme instantané des impressionnistes et la synthèse plus calme, plus distante des maîtres anciens ?

Il serait un peu puéril de s'arroger la faculté de rendre, par l'analyse, les raisons absolues d'une pareille réalisa-

Pl. VI.



Photo E. Druet.

AUX COURSES AVANT LE DÉPART

tion. Nous touchons là à des dons particuliers, au génie, si vous voulez, à un tact d'une susceptibilité et d'une gouverne extraordinairement minutieuses, raison dernière que la raison ne saurait se flatter d'expliquer.

La mémoire y est en grande activité. « Si j'ouvrais une Académie, disait Degas, j'aurais une maison à cinq étages. Le modèle serait au rez-de-chaussée avec les élèves de première année. Les élèves les plus forts iraient au cinquième. »

Ainsi, pour lui, la mémoire devait absorber une quantité d'aspects successifs et mouvementés des objets et l'artiste devait regarder ce qu'il voulait peindre, avec les regards multiples de sa mémoire, au lieu de s'arrêter à une vue directe indéfiniment ressassée dans la même pose.

Là s'aperçoit le chemin qui sépare déjà Degas d'Ingres. Degas aimait Ingres, en disciple. Il avait son amour du dessin. Et il obéissait à ses préceptes.

Peu de temps avant sa mort, Degas étant allé rendre visite à Ingres, celui-ci lui dit en matière de *vade-mecum* :

« Faites des lignes et des lignes d'*après nature* ou *de mémoire* et vous deviendrez un bon artiste. »

C'était la base de la technique du dessin de Degas. Mais il y intensifia la mission de la mémoire, ayant plus qu'Ingres, ayant comme les plus hardis impressionnistes, la passion de peindre le tumulte et la brusquerie de tout être en mouvement. Il fallait, à cet effet, qu'avant que le dessin se posât et se fixât, il fût nourri d'une multitude d'aperçus recueillis sur le vif par la mémoire.

Degas mûrissait longuement le dessin de ses œuvres en lui-même, avant d'entreprendre la moindre exécution.

Au moment où il préparait ses blanchisseuses ou ses danseuses, on le voyait se plonger dans ces milieux, y fréquenter assidûment au point de se faire taxer de manie. Durant cette longue macération, il prenait peu de croquis, il se chargeait seulement de souvenirs.

Mais, sa mémoire bien emplie comme une ruche, il ne s'en tenait pas là. Il se mettait au travail direct, à la patiente confrontation de tout ce qu'il avait emmagasiné avec la présence du modèle.

Et alors commence ce merveilleux dosage de réalité locale et de synthèse, par des harmonisations savantes, qui est le propre de l'originalité de Degas.

Il a recours, pour pousser aussi loin que possible ce travail de distillation des impressions, au décalque.

Ce procédé était employé. Mais il le raffine à l'extrême. En décalquant successivement des dessins sans cesse retouchés, tous les dessins dont est approvisionnée sa mémoire, en les refondant les uns dans les autres, de décalque en décalque, en amenant, par là, les poses subites, les accidents de mouvements, les surprises de gestes contractés, à converger vers une forme compréhensive Degas ne laisse rien perdre de la précipitation volage des choses mouvantes, et il ne se contente pas, cependant, d'une de ses fugaces courbes, d'une de ses élans, pour tenir lieu de tout le reste ; il opère patiemment le rassemble-

ment et l'édification d'un aspect global, d'un aspect type.

Dix, vingt, trente dessins, recalqués et corrigés avec le modèle devant les yeux, y sont souvent nécessaires.

Aussi regardez une danseuse de Degas, penchée en avant, rajustant le lacet de son soulier. Comme on sent bien que cette forme si précise, si professionnelle et asservie à une circonstance et à un moment, est, néanmoins, la résultante sereine de plusieurs formes beaucoup plus momentanées dont l'artiste n'a jamais été esclave, qui ne l'ont pas arrêté, qui ne l'ont pas satisfait.

Cette forme dernière est donc une création de l'artiste, au sens que l'on entendait autrefois ; mais elle reste si attachée au modèle, à son milieu, à son action, que toutes les proportions de la création et tous ses rapports avec la nature sont vraiment refondus, ici, dans des termes et suivant une algèbre du dessin qu'il est difficile de comparer à quoi que ce soit d'autre.

Les fervents de David considéraient Ingres comme un dissident. Son dessin effleuré, transparent et comme en dentelle leur paraissait un canevas téméraire sur lequel on pouvait broder capricieusement les images consécutives de la réalité ; cette formule les inquiétait ; ils préféraient des emblèmes absolus, au besoin arbitraires.

Comparé au dessin d'Ingres, le dessin de Degas jette, semble-t-il, l'interprétation dans plus de singularité encore. L'évolution est visible ; il ne saurait être question de retour en arrière.

Et voici restauré, cependant, le plus beau prestige de la ligne !

En pleine effusion de la symphonie picturale, de cette symphonie où la couleur est maîtresse et qui prit son essor avec Rembrandt et Velasquez, en pleine effervescence impressionniste, un impressionniste, tout d'un coup, rechante, dans l'isolement, et en l'appelant à exhaler la chaleur colorée des choses, la mélodie de la ligne.

Il ressuscite la pureté du *bel canto* de la peinture.

Est-ce le sang italien qui parlait en lui ?

A un tournant de son art où il semblait que ce fût une gageure insoutenable de demeurer un peintre de la ligne, il l'est demeuré.

Il l'est demeuré tellement qu'il laissait entendre que c'était un des motifs qui lui avaient fait abandonner la peinture à l'huile pour le pastel. L'effacement de la ligne par les plans, dans la peinture à l'huile, le désobligeait. Le recoupement des plans faisait bien revivre la ligne, mais dépouillée d'une grande partie de sa valeur enveloppante. Le pastel favorisait mieux la liberté de la ligne.

Par quel prodige de science et d'équilibre sut-il assez subtiliser la matière et les inflexions de sa ligne pour qu'elle supportât, sans raideur, et représentât, sans déperdition, en son chant, la richesse d'une symphonie ?

C'est à coup sûr, un des plus étonnants tours de force dont le génie d'un artiste ait été capable. Certaines audaces célèbres sont infiniment moins audacieuses que cette audace-là !



Photo E. Druet.

LES COURSES. — LE DÉPART

CHAPITRE III

LA TECHNIQUE ET LA MÉTHODE DE TRAVAIL DE DEGAS

II. — La mise en place

Lorsque David exposa son *Brutus*, le directeur de l'Académie, Pierre, s'écria avec indignation en s'adressant à David lui-même :

« Allons, Monsieur, continuez. Dans vos Horaces, vous avez mis vos trois figures sur la même ligne, ce qui ne s'est jamais vu depuis qu'on fait de la peinture. Aujourd'hui, vous placez le principal personnage dans l'ombre : c'est de plus fort en plus fort. Vous avez, sans doute, raison, puisque le public trouve cela admirable. Mais où avez-vous vu qu'on pût faire une composition sans employer la ligne pyramidale ? »

On croit rêver. David, objet d'une semblable mercuriale ! Que de route on a fait depuis ! Quand on songe à ce qu'est le tumulte dans ses tableaux d'histoire, à ces héros qui ont toujours l'air frappé par les dieux, au milieu d'un

geste et arrêtés tragiquement, à jamais, au bord du geste suivant ! Que nous sommes loin, avec ces grandes actions pétrifiées, des simples et inépuisables mouvements naturels !

Les terribles principes de composition que le bon Monsieur Pierre voulait infliger à David, se sont perpétués dans la peinture. Et périodiquement, ils resservent, aux époques où le goût se met en cérémonie. Le tableau, alors, est conçu comme une scène, comme un théâtre où les choses doivent être disposées avec apparat, et où les personnages, promus à une fonction en quelque sorte dramatique, sont orientés et « centrés » d'après une hiérarchie et des convenances.

On n'imagine pas à quel point les gens simples aiment cet appareil pompeux. Le public le moins averti a toujours été le meilleur soutien et défenseur de l'ordonnance « pyramidale ». Une certaine commodité de logique et une certaine prédilection de solennité l'y incitent.

Aussi, malgré les brèches sérieuses que, nous le voyons, y pratiquait déjà David, au grand scandale de ses maîtres, la mise en place ainsi comprise et ordonnée subsista, dans les « Salons ».

La vulgarisation de la peinture, c'est-à-dire, l'orientation vers la peinture d'un plus grand nombre d'amateurs moins choisis, ne put que renforcer le crédit de cette coutume.

Et même, aujourd'hui, après soixante ans de réalisme et d'impressionnisme, choyée par l'afflux grandissant de

la foule qui ne juge les choses qu'elle ne connaît pas, que d'après des principes, l'ancienne technique demeure en faveur. Vous n'avez qu'à aller faire un tour au Salon des Artistes français, ou aux Expositions des Prix de Rome, pour vous en convaincre !

C'est dire quelle tâche difficile assumèrent les impressionnistes, quand ils résolurent de remplacer la mise en place immobile, par la mise en place en mouvement. Les yeux, pleins de préjugés, perdirent l'équilibre en revenant sur terre, parmi les choses véritables. La vérité fit l'effet d'un alcool ; privés de leur théâtre, de plain-pied avec la réalité, les gens ressentirent une sorte d'ivresse où tout chavirait.

Il faut convenir, du reste, que les impressionnistes n'usèrent d'aucun ménagement. Ils ne se soucièrent pas d'acclimater la vérité. Négligents de toute mise en place, ils se contentèrent, le plus souvent, d'éclabousser la vision avec des effets de couleurs occasionnés par des scènes désordonnées.

Autre conflit, autre ouragan au milieu duquel Degas fut jeté, qu'il vit se déchaîner avec joie tant il en jugeait les mobiles légitimes, mais par lequel il ne se laissa pas plus entraîner qu'il ne l'avait fait à propos du dessin.

Son isolement, là encore, devait se produire infailliblement,

C'est un spectacle émouvant que de voir avec quelle

dextérité, quel fin souci de la justesse et de la justice, cet incomparable trouveur de nuances modifie, sans jamais les briser, ses rapports et correspondances avec le monde artistique qui l'environne, et dont il ne peut consentir à troubler l'homogénéité naturelle, l'enchaînement impérissable, par des décisions de mort prononcées contre tel ancêtre ou tel compagnon.

Isolé et libre, oui, il l'est, mais, justement, en évitant tout engagement sectaire ou toute discipline superstitieuse dont il serait prisonnier. Son isolement vient de la conscience intelligente de liens et d'échelons continuellement existants quoique continuellement déplacés entre la coutume et la découverte, entre le consacré et l'inconnu; sa liberté n'est point dans la révolte ; elle consiste à merveilleusement faire glisser et miroiter les influences, à les faire vibrer avec élasticité et prestesse tout le long de l'instrument qu'il manie, afin, sous ce courant de déférence, d'en tirer, soudain, des effets intenses et imprévus.

Nous avons vu Degas, dans sa conception du dessin et sa façon de le pratiquer, rester fort proche d'Ingres, tout en prenant, sous son impulsion, une cadence du trait, une résonance de la ligne, un pouvoir d'enlacement des choses entièrement différents.

Il en est de même, en ce qui touche la mise en place. Mais, cette fois, ce n'est plus d'Ingres que part la commande lointaine de sa main, c'est des grands réalistes apparus après Ingres, de Courbet, en particulier, et même, en remontant plus haut que les réalistes, de Delacroix.



Photo E. Druet.

JEUNES FILLES SE COIFFANT AU BORD DE LA MER

(Collection Lerolle.)

Degas ne pouvait être insensible à la puissante et orageuse impression de mouvement qui sort des toiles les plus solennelles de Delacroix. Chez lui on dirait que les hommes endoloris d'avoir été trop divinisés par les peintres antérieurs, se réveillent, se regardent et se voient chargés d'une vie dense, rude et passionnée dont ils étaient déshabitués. Ils restent encore des personnages inhabituels, pourvus de majesté et qui ne se livrent point à des gestes communs. Cependant, on les devine pris déjà dans des remous plus terre à terre et près de redevenir de douloureux ou hilares gens du peuple.

Cette nouveauté de Delacroix dérivait-elle d'un dessein moral, de sa part, ou simplement de sa palette qui vêtait les visages et les corps de vie plus tourmentée, ou encore de sa manière de disposer les groupes ? Peu importe. Ce qui est certain, c'est qu'un artiste, comme Degas, a dû se poster fièvreusement au bord de ces toiles emplies des grands éclats des mythes et de l'histoire, et où, pourtant, on voyait les dieux redescendre dans le trouble et l'agitation de tout le monde. Il y avait là une mise en place, involontaire, peut-être, mais significative qui inclinait la grandeur vers le naturel, la souveraineté vers l'instinct.

Degas allait, en partant, comme les réalistes, de la rue ouvrière, des métiers et spectacles de Paris, chercher comme Delacroix l'union du calme et de l'inquiétude et élever les actes humbles et décousus à une sorte de domination pleine de force et de paix.

Les réalistes n'avaient point obéi à une visée aussi complexe.

Les impressionnistes firent pire encore. Ils ne suivirent que le bonheur juvénile de cueillir des bouquets de couleurs, à même la réalité quotidienne. Et ils n'entendaient en contrarier la fraîcheur et l'échevèlement par aucun arrangement trop étudié. Ils se méfient tellement de ce qu'une scène dramatique ou exceptionnelle, de ce qu'un geste concerté peut provoquer d'arbitraire à cet égard qu'ils choisissent les sujets les plus familiers et les traitent, au point de vue de la mise en place, avec une spontanéité totale, quitte à paraître s'en remettre au hasard.

C'est ainsi que la vie, exempte de tragédie, insouciante du roman, révèle les adorables secrets de sa respiration lumineuse, de ses ébats continuels dans l'atmosphère, de ses spasmes de couleurs, de ses évanouissements et de ses insurrections de reliefs.

Les impressionnistes arrivèrent jusqu'à la source de l'existence colorée des choses ; pour ne point la troubler, ils y puisèrent naïvement, ils y plongèrent leurs pinceaux, ils ne demandèrent à leurs groupes en débandade que de ruisseler de cette onde bigarrée.

Il y eut grand émoi dans le public et parmi les peintres de composition, même ceux qui se recommandaient de Delacroix. Degas ne s'émut pas. Il n'oubliait pas Delacroix, tout au contraire, comme je viens d'essayer de le faire comprendre. N'empêche qu'il allait défendre Manet avec vigueur.



Photo E. Druet.

LA PLAGE

(A appartenu à la Collection Henri Rouart.)

Celui-ci déchaîna la guerre, avec sa fameuse toile : *Le Déjeuner sur l'herbe*, qui, hélas! provoqua à la rescousse les littérateurs et ne contribua pas peu à une liaison dont l'impressionnisme devait souffrir, par la suite.

Mais, à ce moment, la coalition générale de toutes les forces rebelles était nécessaire : Zola y fit ses premières armes ; Degas, en dépit de sa réserve coutumière, décocha quelques flèches qui portèrent férocement.

Le Déjeuner sur l'herbe épouvantait les moutons de Panurge. Le public n'admettait pas qu'on lui laissât le soin de s'émouvoir devant des actes ordinaires ; il désirait être secoué. Comment l'être, je vous le demande, par un pique-nique qui ne promet aucun incident, dans lequel on n'aperçoit pas une héroïne ténébreuse, étrangère à la joie générale, épiant le bonheur qui vient de la trahir, sous la forme de quelque cavalier infidèle ? Cette mise en place à la bonne franquette était insupportable. Quelle audace absurde !

Les connaisseurs avaient beau faire remarquer, à mots couverts, que la composition de ce tableau était exactement celle d'un dessin de Raphael, Manet ayant simplement modernisé les costumes, et que, par conséquent, il n'y avait pas, après tout, tant d'audace que cela, personne ne voulait rien entendre. Un dessin est un dessin : ce qui est permis à un dessin, ne l'est pas à un tableau.

Peu nombreux, donc, furent ceux qui surent se mettre à l'unisson de l'exquis laisser-aller que recèle la composition du *Déjeuner sur l'herbe*. La sensibilité, confiée à ses propres inspirations, dans la tranquillité d'une scène

familière, avait à en extraire, toute seule, les émotions discrètes qui émanent de poses délassées, au milieu d'un décor qui n'a point été préparé. Un monde naïf, la jeunesse qu'à l'abandon et avec un peu de gaucherie mélancolique, les hommes des villes savent reprendre sur leurs habitudes contraintes, quand ils frayent avec la campagne, réapparaissaient dans l'art. La peinture se rouvrait à ces plaisirs sans apprêt et par eux tentait de renouveler les épanchements supérieurs dont elle est cause. Ce fut une dure bataille.

Degas soutint ceux qui la livraient. Puis il y prit part à son tour, et voici dans quelle mesure :

Sur la qualité des sujets, il n'hésita point. Il s'éloigna de Delacroix : il se mêla entièrement à la curiosité badaude et volontiers plébéienne des impressionnistes. Les foules en fête, les spectacles en plein air, les cafés, les bals publics, les ateliers, les usines, les plus humbles coins de travail, tous les endroits où le corps humain fait effort et se dépense sollicitèrent sa recherche.

Mais il n'en était pas grisé au point de les recueillir d'un pinceau obsédé de vitesse, halluciné par l'accumulation des coups de fièvre, des surprises de la vision et incapable de rester en place ni de rien mettre en place.

Son tempérament, son idéal et l'importance qu'il gardait, comme nous l'avons vu, au dessin, devaient lui faire lever les yeux de ces notations fourmillantes, et, guidé par les grands exemples qu'il n'entendait pas démentir,

le conduire à la stabilisation de tant de trésors nouveaux dispersés à l'aventure.

A mesure que les impressionnistes rivalisaient, de plus en plus, dans le système des jaillissements colorés, à mesure il y résistait. Ils semblaient avoir peur de l'impression fixée. Lui, pas.

Le goût qu'il partageait avec eux de la mobilité, il le satisfit au moyen d'une immense diversité de thèmes et de sujets. Son œuvre est d'une variété intarissable. Il n'est pas de forme mouvante contemporaine qui ne l'ait séduit et qu'il n'ait affrontée.

Mais pour chaque thème, pour chaque sujet, il s'est livré à un travail d'épuration, de « pacification », de condensation, qui a, en quelque sorte, enfermé le mouvement fugitif au dedans, évoquant l'idée de la fugacité, à travers une contenance posée.

On a dit souvent des impressionnistes qu'ils peignent comme l'oiseau chante ; Degas peint par les dessous. Il monte des rouages profonds du mouvement à la surface des mouvements.

Quand Claude Monet a peint, dans sa propriété de Giverny, ses « nymphéas » ou ses « ponts verts », il avait quinze toiles à côté de lui ; il peignait chacune d'elles pendant dix minutes ; on a le même pont à midi, puis à midi 10, puis à midi 20. C'est le rendement intensif de la méthode impressionniste.

Degas, au contraire, après avoir saisi toutes les phases

d'un sujet, sur vingt ou trente calques, aboutit à une composition qui est le faisceau de ces phases, qui les respecte et en conserve trace, mais qui les affermit et les exhausse en une conclusion placide.

* * *

Trois procédés de mise en place, ici, se déterminent et ils nous permettent de faire un premier classement dans cette œuvre touffue, avant le classement d'ensemble qui sera l'objet d'un autre chapitre.

Il devait nécessairement arriver que, pour fixer la mobilité éparse de l'impressionnisme, pour la « cristalliser », Degas s'appliquât à donner un centre, un pivot, à chacun de ses sujets.

Au lieu d'y mettre tout le monde au même point de turbulence, il pouvait établir des étages de mouvements jusqu'à un arrêt central dont, alors, l'état relatif de repos fournissait un sens, explicatif et prolongé, de la rapidité morcelée environnante.

Il pouvait encore grouper diverses factures du mouvement, les unes plus en esquisse, les autres plus achevées, de façon à ce que celles qui étaient en esquisse vinssent se compléter et se résumer dans une ou deux résultantes accomplies. En ce cas, l'inégalité d'insistance dans l'exécution fait naître une gamme de valeurs qui, pour l'œil et l'esprit, se transposent en une gamme de mouvements



Photo Giraudon.

LA TERRASSE

(Musée du Luxembourg.)

Enfin il pouvait tout rassembler sur une seule figure assez étudiée et assez poussée, à force d' « approches » réitérées, pour porter en elle, en profondeur, les résonances de vingt aspects sous-entendus.

A la première manière se rattachent la plupart des « danseuses ».

On sait quelle place les danseuses occupent dans l'œuvre de Degas. Il se peut qu'il les ait aimées pour l'espèce de vertige concentré qu'elles ont en elles ; aucun type humain n'est à la fois plus pittoresque, plus mouvementé et plus propice au genre de mise en place « centré » que nous venons d'indiquer.

Mais soyez sûr qu'aucune considération de commodité professionnelle ne les a fait spécialement élire par Degas, n'en déplaise à quelques-uns de ses détracteurs. Il s'est expliqué là-dessus : il a surtout vu dans les danseuses, le personnage moderne en qui se reflètent le mieux les caractères d'un corps féminin non seulement en ses perfections, mais surmené par des déformations de métier.

Il ajoutait malicieusement qu'en cela il suivait purement et simplement la tradition grecque, presque toutes les statues antiques représentant des mouvements et des balancements de danses rythmiques. Or, la mise en place de chaque ensemble de danseuses, soit en plein ballet, soit en exercice, soit en repos, comporte avec une grande irradiation de personnages mouvants, un ou deux personnages centraux sur qui le mouvement s'est fixé, encore palpitant, mais étale et marquant puissamment son

empreinte fatigante sur les muscles, les attitudes et les visages.

Comme exemple de la seconde manière, je citerai une des premières toiles de Degas : *La course de chevaux*. Les fonds et les bas côtés de la toile sont pleins d'évasion ; une feinte négligence en amincit la touche et l'impression ; ils glissent sur le regard, ils le frôlent. Mais voici qu'au milieu, toutes ces perceptions évasives s'accrochent et se solidifient. Il y a là un ou deux personnages, participant au même mouvement léger que les autres, mais chez qui cette légèreté n'est plus affleurante ; elle les imbibe, elle les pénètre, elle les enveloppe et les pétrit et tout est commandé, réglé, défini par eux. Ils ne sont plus seulement les dépositaires d'un mouvement passager ; ils détiennent et font agir, au centre de la toile, le mécanisme robuste qui dispense les mouvements répartis à travers les autres personnages et le paysage. Ils forment le foyer du tableau, et donnent la clé de la mise en place.

Troisième manière : toutes les scènes intimes, si nombreuses chez Degas, et qui ne contiennent qu'un ou deux personnages, les femmes qui mettent leurs bas, qui sortent du bain, qui se rhabillent, les danseuses qui achèvent leur ajustement, les portraits. Admirables évocations de corporations tout entières, de classes sociales tout entières, de catégories de misères, de douleurs et de labeurs, à l'aide d'un seul type en une seule pose, né d'une longue fusion de types surajoutés, superposés, qui le chargent de les

faire reconnaître en lui et le rendent pesant et agité d'une poignante expérience collective.

Ce type placé là où il faut, avec les gestes qu'il faut, le galbe et la courbe voulus, possède le volume exact, pour que l'on ne le voie pas seul, bien qu'il soit seul et, en effet, une multitude de types, au lieu d'évoluer, en parcelles et en paillettes, autour de lui, selon le principe de juxtaposition haletante des impressionnistes, sont venus lentement à la suite d'une infatigable persévérance dont il est le fruit, s'y emboîter, et, pour le spectateur, s'y reflètent intimement.

Degas, comme metteur en place, comme « compositeur », a donc opéré, en définitive, deux révolutions :

Il a participé à la révolution impressionniste contre la mise en place sacramentelle, respectueuse d'un cérémonial, telle que les peintres de la ligne pure la pratiquaient.

Il a ensuite fait une révolution pour son propre compte, contre les impressionnistes eux-mêmes, en vue de sauvegarder l'unité et la synthèse, dans une œuvre peinte, et là il s'est souvenu de ce qu'avaient fait Delacroix, Corot et Courbet.

Etant donnée la position qu'il avait prise déjà, par son culte de la ligne, il eût été bien surprenant que cela ne l'amenât pas à une attitude analogue en matière de composition.

Et nous allons voir avec quelle logique son originalité s'affirme et se complète, en cette posture, par le sentiment qu'il a et l'usage qu'il fait de la couleur.

L'art de la peinture oscillait tumultueusement entre la ligne et la couleur. Entre les vieilles écoles de la ligne et les nouvelles pour qui la couleur était tout, les premiers réalistes étaient perdus dans la tourmente, comme sur la barque de Dante.

Degas, avec sa lucidité, avec sa ferveur pour toutes les richesses de son art, n'acceptait aucun naufrage. Il démontra que la mesure de dessin et de couleur, que les premiers réalistes avaient réalisée dans une mise en place cohérente, pouvait être transportée dans un autre domaine, dans celui des impressionnistes, et que l'art du peintre pouvait s'y exprimer et s'y reconnaître, de nouveau, tout entier, animé d'une tension particulière, sans abdication à l'égard des sources nouvelles qu'il désirait exploiter, sans reniement à l'égard de toutes ses acquisitions passées.

En cela, Degas élargissait singulièrement le cercle de ses parentés. Et il est bon d'y insister afin que l'on embrasse nettement la vaste compréhension d'un homme, qui n'est captif d'aucune doctrine ni d'aucun parti pris et plane librement, sans s'ancrer auprès d'aucune, au dessus de maintes figures de son art.

On est saisi, tout d'un coup, lorsqu'on scrute, comme nous venons de le faire, les procédés de dessin et de mise en place de Degas, de la ressemblance qui est suscitée dans notre esprit, avec l'art japonais.

Ces personnages réels fortement enfermés dans les lignes d'un mouvement essentiel, et ce mouvement con-



Photo E. Druet.

LE BALLET DE ROBERT LE DIABLE

centrant en lui toute la vie familière à laquelle il participe, la rendant présente implicitement pour nous ; autour de ce mouvement précis et impérieux, des perspectives coupées, des fuites, des effacements grâce auxquels la mobilité s'étend, s'épanouit, ricoche à l'infini, mais ne sont-ce pas là certains des caractères de l'art japonais ?

Au moyen d'un mélange ingénieux de lignes closes et de lignes s'évaporant, au moyen d'une composition qui gradue l'impression mobile et se sert de savantes diffusions, l'art japonais a introduit dans l'art des expressions inconnues de la vie en mouvement. Nous avons l'étonnement et le charme d'en retrouver l'équivalent, aussi délié et aussi vigoureux, chez Degas.

A ceux qui veulent absolument infliger à Degas une subordination à des maîtres du passé, on peut, du moins, répondre que, si maîtres il y a, c'est peut-être Ingres à moins que ce soit Delacroix, mais c'est aussi Hokousaï et Korin.

Pour avoir tant de maîtres, à travers le temps et l'espace, de quelle puissance d'affranchissement ne faut-il pas être doué !

CHAPITRE IV

LA TECHNIQUE ET LA MÉTHODE DE TRAVAIL DE DEGAS

III. — La Couleur

Dans la lutte impitoyable entre la ligne et la couleur qui éclate au commencement du XIX[e] siècle et où, quand la bataille fut gagnée, Degas intervint comme un messager de paix, ce fut Delacroix qui ouvrit le feu.

La ligne sacrifiée se mourait magnifiquement, sur l'autel d'Ingres, autour duquel s'empressaient des lévites compromettants.

Ingres lui-même se détournait souvent de la pâleur de cette belle morte dont le corps devenait insensible et, peu à peu, se désagrégeait, perdant, morceau par morceau, sa masse et sa ductilité.

Avec une sombre fougue, Delacroix se saisit de ces vestiges, les dispersa, renversa les autels, fit entrer, une fois de plus, les barbares dans le temple. Entre ses mains qui pétrissaient rudement la matière peinte, les éléments de la peinture se resserrèrent. La ligne entra dans la couleur et n'en sortit plus, simple soutien intérieur que l'on ne

devait pas voir. La composition, comme nous l'avons vu, répudia l'antique étiquette et ouvrit les toiles aux passions incertaines et toutes les couleurs de la vie, dans le tourbillon des jours et des saisons, se gonflèrent sur les muscles, les visages et les vêtements.

A propos de cette révolution, Taine écrivait en 1867, dans des termes un peu dramatiques :

« Il y a un homme dont la main tremblait et qui in-
« diquait ses conceptions par des taches vagues de cou-
« leur ; on l'appelait le coloriste, mais la couleur, pour lui,
« n'était qu'un moyen. Ce qu'il voulait rendre, c'était
« l'être intime et la vivante passion des choses. Il n'était
« point heureux comme les Vénitiens, il ne songeait pas
« à récréer ses yeux, à suivre des dehors voluptueux, le
« splendide et riant étalage des corps florissants. Il péné-
« trait plus loin ; il nous voyait nous-mêmes avec nos géné-
« rosités et nos angoisses. Il allait chercher partout la
« plus haute tragédie dans Byron, Dante, Le Tasse et
« Shakespeare, en Orient, en Grèce, autour de nous, dans
« le rêve et dans l'histoire. Il faisait ressortir la pitié, le
« désespoir, la tendresse et toujours quelque émotion
« déchirante ou délicieuse avec un élan si spontané et si
« irrésistible, avec une conspiration si forte de la nature
« environnante que toutes ses fautes s'oublient et que, par
« delà les anciens peintres on sent en lui le révélateur
« d'un nouveau monde et l'interprète de notre temps.
« Allez voir sa *Médée,* son *Dante aux Champs-Élysées,* son
« *Tasse,* son *Évêque de Liège,* ses *Croisés à Constantinople,*

« sa *Bataille de Nancy*, sa *Barque de Don Juan*, son *Invasion* « *d'Attila*, et le reste, et grondez en le comparant aux « vieux maîtres, mais songez qu'il a dit une chose neuve « et la seule dont nous ayons besoin. »

En s'exprimant ainsi, Taine se retenait encore aux grands sujets et aux hauts symboles qui se dressent à travers les romantiques désordres de l'œuvre de Delacroix.

Mais, bientôt, il n'y eut plus ni Dante, ni Médée, ni Don Juan, ni Attila : de simples dames étaient accoudées à des balcons ; des arbres tout seuls bruissaient dans un vallon ; l'écume de la mer, au faîte d'une vague, se convulsait ; sujets sans éclats portant, cependant, le même poids de vie houleuse que Delacroix avait attaché aux épaules de ses héros.

Courbet, Corot, puis Manet étaient entrés en lice, à leur tour, pour la cause de la couleur. Le réalisme et l'impressionnisme étaient fondés.

Précisément, l'année où Taine écrivait ces lignes anxieuses sur Delacroix, Manet, lassé de l'incertitude des Salons, irrité des réticences du jury et des quolibets de la foule, s'était décidé à ouvrir, à ses frais, une exposition particulière qu'il annonça par ces mots :

« A ses débuts, au Salon, M. Manet obtenait une mention. Mais, ensuite, il s'est vu trop souvent écarté par le jury pour ne pas penser que si les tentatives d'art sont un combat, au moins faut-il lutter à armes égales, c'est-à-

dire pouvoir montrer aussi ce qu'on a fait. Sans cela le peintre serait trop facilement enfermé dans un cercle dont on ne sort plus. On le forcerait à empiler ses toiles ou à les rouler dans un grenier. »

Le conflit, on le voit, ne s'était point apaisé. Pas de trêve depuis que les « ingristes », traquant Delacroix, avaient essayé de l'étouffer et de le bâillonner sous les honneurs.

L'impressionnisme poussa les choses à l'extrême ; il fit sauter la ligne ; il ne demanda plus aux objets que d'être des supports de couleurs denses, emplissant l'atmosphère et couvrant les êtres avec la crudité et la lourdeur de la neige.

Que fit Degas ?

Degas disait un jour à Puvis de Chavannes qui s'en montrait fort surpris, qu'il considérait les *Femmes d'Alger* comme une des plus belles œuvres de la peinture. Et sa prédilection suivit la révolte de la couleur aussi loin que Manet la mena.

Même hardiesse, par conséquent, que pour la mise en place. Même adoption des tentatives les moins classiques. Et, pourtant, son pinceau ne va pas travailler comme celui de ses compagnons de lutte.

Pour la troisième fois, dans cette analyse des éléments de son travail, éléments que, par commodité, nous avons disjoints, mais qui, en réalité, marchent de conserve, pour

la troisième fois nous le voyons prendre les écarts voulus et exprimer un point de vue entièrement personnel.

La couleur ne lui sembla nullement destinée à suffire à tout et à suppléer, par son éclat, ses contrastes brusques, sa variété et sa pesanteur, aux proportions internes et à la coordination qu'assurent le dessin et la composition. La physiologie de la peinture ne pouvait être aussi simple et supporter des amputations impossibles à compenser par l'effort d'un seul organe surmené.

En outre, de tous les organes de la peinture, la couleur était le plus trompeur, le plus inconsistant, le plus sujet aux illusions. Comment pouvait-on faire reposer toute l'interprétation des choses sur lui, tout ce que Beyle appelait « la distance empruntée aux dieux, l'irréalité éternelle de l'art » ?

A l'irréalité, certes, le souci unique de la couleur qui ne tarda pas à absorber les impressionnistes, aboutissait. Mais ce n'était plus cette irréalité d'ensemble. Ils ne furent pas longs à confondre avec elle les illusions menues et infinies que fait naître la couleur, mirages séducteurs qu'ils pourchassèrent et dont ils s'amusèrent. Des clapotements féeriques agitent leurs palettes et leurs toiles. Ces arabesques n'avaient plus grand rapport avec la vaste et puissante transfiguration, avec le « mensonge », qu'à force d'observer la vérité, font sortir d'elle les grands peintres afin de mieux l'exprimer.

Degas jugeait cette fin trop difficile à atteindre et qu'elle comportait l'entrée en jeu de trop de moyens divers pour

qu'on pût ne plus s'en remettre qu'à un seul et au plus instable et au plus fuyant.

Lorsque Degas considérait une œuvre comme celle de Monet, il en savourait le miraculeux miroitement ; cette acrobatie prodigieuse de la couleur l'enchantait. Mais il ne pouvait s'empêcher de ne la priser autrement que comme un phénomène, providentiellement parfait. C'est en ce sens qu'il disait de Monet que c'était un monstre, tant l'entreprise lui paraissait anormale encore que les résultats en fussent extraordinaires.

Et il songeait autant aux excès de la mode qu'allait engendrer cet impressionnisme-là, qu'aux absurdes écoles formées par les paysagistes de la copie, quand il proclamait « qu'il voudrait être tyran pour faire fusiller tous les gens qui s'installent avec un chevalet dans les champs ».

On peut affirmer que, dès l'origine, Degas pressentit les erreurs auxquelles la victoire de la couleur allait entraîner ses champions.

En combattant à côté d'eux, il savait d'avance jusqu'où il irait et quand, au besoin, il les quitterait.

Aussi ne doit-on pas attribuer les réserves extrêmes dont il témoigna, de plus en plus, dans l'usage de la couleur, à une protestation et à un désaveu formel survenus, après coup, vis-à-vis des impressionnistes.

Il n'y avait là que le développement un peu trop strict, avec l'âge, d'un principe suivi depuis sa jeunesse, principe sur lequel il s'était expliqué aux premiers jours, et dont, avec sa souplesse et son sentiment de la liberté, il ne faisait nullement un motif de désolidarisation.

D'ailleurs, quelque différence que sa pratique de son métier ait marquée entre ses compagnons de bataille et lui, quelque désaccord qu'à l'analyse on aperçoive, n'a-t-on pas, en même temps, la sensation immédiate, directe, irrécusable, et qui déjoue toutes les conclusions de l'analyse, d'une ressemblance d'expression, d'une communauté d'effets à l'évidence desquelles on est bien obligé de se rendre ?

Il ne sert de rien de gloser devant ce fait surprenant, que nous avons relevé aux deux premières étapes de cette étude, celles du dessin et de la composition, que nous retrouvons plus frappant encore à la dernière, celle de la couleur :

Que Degas a accompli le paradoxe d'être un impressionniste, en pratiquant autrement que les impressionnistes et souvent à l'opposé de leurs préceptes, et que, terreur et bête noire des gens de tradition, il a magistralement usé de la tradition au service d'interprétations neuves.

Que de prudence donc, que de calculs dans le maniement de cette couleur à laquelle, autour de lui, l'impressionnisme était sur le point de s'abandonner follement !

La composition de la palette, la gamme des couleurs, les matières mêmes dont il se sert, attestent, chez Degas, une légèreté de doigté, une impressionnabilité visuelle et une intelligence de l'adaptation qui n'ont d'égales que celles qu'il emploie à couvrir ses toiles.

Les palettes étaient en train de se surcharger de toutes



Photo Giraudon.

DANSEUSES ATTENDANT LEUR ENTRÉE EN SCÈNE

les couleurs, utilisées côte à côte, chacune étant en abondance en vue de l'empâtement, toutes devant être poussées, ensemble, à l'occasion, au ton pur.

En somme, les palettes s'équipaient, afin de répondre à la nouvelle conception tendant à juxtaposer, à accumuler les notes colorées qui forment, sur les objets, comme un revêtement de mosaïque dont le peintre sait discerner toutes les parties.

Degas ne l'entend point ainsi. Degas prépare sa palette, d'abord avec la discrétion de quelqu'un qui sait que son œuvre est déjà fortement assise sur la ligne, et, ensuite, avec le souci non point de rendre l'empreinte fragmentaire et massée des composantes colorées, mais, au contraire, de saisir au vol l'apparence, les faux semblants à l'aide desquels se tient debout la fiction fragile de la réalité, dans la lumière.

Nul besoin d'entassement de tons intenses, nul besoin de renchérissements violents.

« L'essentiel, dit-il, est de posséder et de rendre le ton dominant autour duquel s'ordonne l'harmonie d'un tableau. Pour que ce ton soit plus saillant et plus vrai, il faut, si c'est nécessaire, combiner des tons faux destinés à le faire valoir. »

Et quand on l'interrogeait sur la couleur des choses, il avait des aphorismes du genre de celui-ci :

« La lumière est orangée ; l'ombre des chairs est rouge ; la demi-teinte est verte et méfiez-vous du blanc. »

Il se mettait, par là, en garde et mettait en garde les autres contre la sensation crue des choses colorées. Il lui paraissait aussi déraisonnable qu'un peintre impressionniste recourût aux couleurs pigmentaires, dans le détail, qu'il l'est de voir un écolier représenter le jour par le blanc pur et la nuit par le noir pur. L'édifice délicat, le château enchanté d'un tableau ne saurait supporter de telles naïvetés.

Déjà Delacroix avait pensé de cette façon. Un jeune peintre lui montrait une de ses toiles où le ciel était d'un bleu pur. Delacroix lui objecta que jamais, pour sa part, il n'avait vu de ciels qui ne fussent un peu verts.

Degas connaissait toutes ces roueries, tous ces dessous de la couleur et il ne voulait pas « tomber dans les pièges de la surface ».

C'est dire que sa palette fut sobre, réduite à l'essentiel, et que, destinée à de savants mélanges, elle ne s'encombra pas de ressources tassées et entassées. Ce fut une palette d'ancien régime.

Degas était si partisan de la modulation de la couleur qu'il se refusait à être lié à la seule matière de la couleur à l'huile. Tandis que les impressionnistes aimaient la couleur à l'huile longuement pétrie par le pinceau, plaquée en gras relief et en touches brutales, Degas se plaisait à joindre aux souplesses venues des mélanges de couleurs, en une seule matière, celles que procurent d'autres matières ou le mélange même de plusieurs matières.

Il alterna sa palette à l'huile avec sa palette au pastel ;

Pl. XIII.



Photo E. Druet

DANSEUSE RUSSE

il les eut toujours à côté de lui, les remplaçant l'une par l'autre selon les sujets et, parfois, les associant.

En passant de la palette à la toile, la couleur de Degas y conserve sa limpidité et sa retenue. On a peine à croire que cette couleur parcimonieuse et fine arrive à traduire d'une manière aussi âpre et aussi amère, certains tourments et certaines servitudes de la vie moderne. Voilà où la malice de cet art, et la maîtrise de jeu de cet artiste éclatent souverainement.

Je me rappelle avoir parlé de Degas, à un vieux critique d'art anglais rencontré à une exposition d'impressionnistes où Van Gogh éblouissait la vue, de ses lourdes clartés, à côté des dispersions pesantes, par petits carrés ou petits globules compacts, des pointillistes. Ce vieux critique, accoutumé par les écoles de peinture de son pays, à la peinture lisse et bien circonscrite, admirait fort Degas. Me montrant les toiles qui nous entouraient, il me dit :

— Ne trouvez-vous pas que la couleur ici a l'air sur le feu ? Elle se dissocie, en bouillant, comme certaines substances, au cours d'une cuisson chimique. Elle dépose ses éléments à l'état pur, en cristaux et en croûtes, sur la toile. Mais on n'a pas la tranquillité de la voir en sa vie et il faut faire un effort des yeux pour la reconstituer. Tandis que votre Degas...

Evidemment, dans son hommage à Degas, cet Anglais se rappelait surtout les œuvres polies et ciselées des maî-

tres de chez lui et, implicitement, il l'affiliait à eux. C'est encore un rapprochement dont il faut se garder d'abuser, car là aussi, Degas, avec sa manière à lui, sa pondération et sa complexité, se dérobe à toute analogie un peu rigide.

Auprès de son toucher de peintre, auprès de la diversité de ses procédés de coloriste, les peintres anglais semblent enfermés dans une grande monotonie. La couleur vêt hermétiquement et d'une même étoffe leurs tableaux, avec une correction et un soin toujours pareils.

Ce n'est pas du tout le cas de Degas qui, une fois le parti pris de ne pas se laisser dominer par la superstition de la couleur, la différencie, l'assujettit ou la libère, tour à tour, au gré de mille combinaisons, cherche des accords inusités entre la ligne et elle, la fait s'appesantir, la fait s'évaporer, à l'improviste, pour satisfaire à une intention, à un sujet.

Il arrive que la couleur, tout d'un coup, disparaît ; elle n'est plus qu'une teinte impondérable. Puis elle reparaît.

Tantôt la ligne lui sert d'assise et est débordée par elle, tantôt au contraire, la ligne s'échappe, s'accentue, se passe d'elle.

Et de la couleur appuyée qui étouffe la ligne, à la ligne libre presque entièrement vide de couleur, il y a toutes les gradations possibles : coloration partielle, coloration intense sur un point, effacée sur un autre ; le grain, l'étoffe de la couleur varient aussi suivant que pour cette échelle de colorations, c'est l'huile ou le pastel qui intervient, ou la juxtaposition ou la superposition des deux.

Pourquoi le préjugé de s'engager à fond sur la ligne ou sur la couleur et de n'en point démordre? Et pourquoi, si on les unit, les souder, les cheviller étroitement l'une à l'autre, comme s'il ne pouvait y avoir d'air, de liberté dans leur tête à tête ?

Est-il nécessaire que la couleur s'emboîte exactement dans les rainures du dessin, comme un couvercle ?

En dehors du dessin isolé et de la couleur assujettissant le dessin, n'y a-t-il pas place pour une infinité de moyens de les associer, au plus grand profit de l'interprétation des sujets et des mouvements ?

Degas eut l'intuition avisée de ces rapports nouveaux à établir entre des éléments jusque-là trop resserrés l'un sur l'autre et il en tira une multitude de variations aussi inaccoutumées et aussi prenantes que celles que les impressionnistes prétendaient trouver avec la couleur seule.

C'est en quoi, après avoir semblé être devancé par eux, être devenu une arrière-garde, il les a rattrapés et devancés, même, à son tour.

L'expérience des sujets, des atmosphères morales, fournit bientôt à Degas la connaissance minutieuse du procédé convenant le mieux à tel sujet, à telle atmosphère.

Les portraits dans les intérieurs ? La peinture mince, en fin glacis, suivant strictement un dessin bien clos, des tons voilés, des brusqueries seulement dans les visages et encore avec recueillement, voilà la méthode.

Les danseuses ? C'est au contraire la suspension continuelle et de la ligne et de la couleur, l'envol du pastel préféré aux accents de la couleur à l'huile, beaucoup d'espace et de flottement, souvent, entre la ligne et la couleur, et, par endroits, chacune abandonnant l'autre et s'en allant à sa guise. Il s'agit des danseuses en plein essor.

Mais s'il s'agit des danseuses arrêtées, sur un dur effort presque immobile, ou au repos, ravaudant leur maillot ou rajustant leur chignon, il en est comme dans la série des blanchisseuses, ou des buveurs, ou des femmes à leur toilette : le double jeu de la ligne et de la couleur devient plus tranchant. Leur souplesse et leur correspondance restent aussi changeantes ; mais quand chacune entre en action, soit accolée à l'autre, soit éloignée et l'autre s'évanouissant, c'est par touches nerveuses et insistantes et par lueurs et traits jetés d'un coup, avec poids et brutalité.

On se rend compte de la vaste échelle d'effets que sur des sujets aussi nombreux, cette conception flexible est capable de faire naître.

A la fébrilité exclusive de la couleur Degas a suppléé, par l'habileté de l'appareillage de la ligne et de la couleur, habileté non pas fortuite, non pas de pur métier, mais inspirée par une étude approfondie et une clairvoyance particulière de la possibilité de relations plus complexes entre elles.



Photo E. Druet.

LE COURS DE DANSE

(A appartenu à la Collection Henri Rouart.)

Il fit des découvertes dans cet ordre de choses, qui rappellent les travaux presque mathématiques dont Léonard de Vinci a couvert ses carnets. Et, dans ses propos, il les a formulées avec une précision incisive.

« Le dessin, ce n'est pas la forme, disait-il, c'est la sensation qu'on en a. »

Aucune formule n'est plus révélatrice du but qu'il visait, en mariant si ingénieusement le dessin et la couleur. Ce que la couleur paraissait seule capable de rendre avec plénitude, aux yeux de la plupart des peintres, c'est-à-dire la sensation, il la demandait à la ligne. Tout est fantasmagorie, à quelque degré, en art, et la ligne y contribue autant que la couleur. Les artistes hypnotisés par la couleur et qui lui refusaient d'être un coloriste, le faisaient sourire.

« Je suis coloriste avec la ligne », répliquait-il, revendiquant par ces mots, les droits de la ligne à exprimer la sensation.

Il y excelle au point d'atteindre, plus d'une fois, les extrêmes limites de l'artifice. Sa main finissait par réaliser des équilibres invraisemblables, réduisant la matière, soutenant un effet ardu avec un minimum d'exécution, ou du moins, en donnant l'apparence. En quoi il se rencontrait, une fois de plus, avec les maîtres de l'art japonais.

Certes, ce qui lui manque, ce qu'il a toujours négligé, c'est de procurer au public le plaisir de voir de près le brassage et la confrontation des couleurs.

Les impressionnistes ont convié le public à ce genre de plaisir et il y a pris grand goût. Avec eux, on assiste de beaucoup plus près qu'autrefois à la conflagration des tons, aux heurts et contre-coups réciproques des couleurs. L'élaboration qui se fait sur la palette a l'air de se continuer sur les toiles .La couleur y est transportée à son état brut, semble-t-il, et achève sa genèse, sous les yeux du spectateur ravi. Il y avait là un côté « ouvrier », si l'on peut dire, de la peinture qui était nouveau et qui passionna.

En conformité avec toutes les nouveautés d'ordre scientifique et moral qui sollicitaient la curiosité générale, ce caractère de la peinture devait lui réserver une vogue d'une qualité particulière ; on était mis en présence de la matière de la peinture, en pleine industrie, en pleine activité, avec quelque chose de sans cesse inachevé, de sans cesse en voie d'achèvement.

Degas, lui, s'abstint de cette confidence, encore qu'il ait offert au public la vue non moins attachante de la ligne et de la couleur en action et réaction incessantes et, par ce complot, investissant la réalité avec autant de rudesse que la couleur en travail. Mais cette activité mutuelle de la ligne et de la couleur était discrète, était moins propre à séduire le vulgaire.

Au demeurant, Degas ne tenait pas à ce qu'on l'aperçut et il ne savait aucun gré aux impressionnistes d'ameuter les badauds devant « la cuisine » de leur palette.

Il n'estimait pas qu'il fût avantageux à l'appréciation de la beauté que l'artiste perdît ses distances et fît mine, le moindrement, de livrer ses secrets.

CHAPITRE V

LA VIE DE DEGAS — SA SOLITUDE

Maintenant qu'en ses principaux ressorts, nous avons étudié le mécanisme d'un art dont aucun parti-pris d'école ni de révolution n'a pu altérer l'aisance et la subtilité, le moment est venu d'entrer dans la vie même de celui qui a accompli cette création.

Comment vécut-il pour rester si libre et si clairvoyant, au milieu d'une époque passionnée ? De quel fil son caractère et son existence étaient-ils tissés pour qu'il ait su et pu insinuer, avec calme, son effort entre de lourdes influences, comme un ornement lumineux ?

Rien, à vrai dire, n'est régulier dans la communication de la vie des artistes avec leurs œuvres. On se trouve, souvent, en face d'anomalies inexplicables, de discordances monstrueuses. On n'a jamais le droit d'en rien déduire et aucun reproche ni aucun exemple ne sont permis.

Il ne s'agit donc nullement ici de présenter Degas comme modèle, de le comparer en bien ou en mal, à tel ou tel, et de chercher des raisons « évangéliques », du point de vue de l'art, à des habitudes qui ne sauraient, sans



Photo E. Druet.

LA DANSEUSE A LA BARRE

doute, nullement passer pour lui être indispensables.

Il est certain, néanmoins, que Degas eut la sagesse de se garantir de toute contrainte soit mondaine, soit officielle, soit d'affaires et la chance de n'avoir pas eu à se révolter contre sa famille, ce qui l'empêcha, par la suite, de se révolter trop aigrement contre les pontifes, contre le public et contre les révoltés eux-mêmes.

***

Sur le tard de sa vie, les rares privilégiés qui obtenaient grâce devant sa distraction bourrue et pouvaient franchir le seuil de sa porte sans passer pour trop importuns, trouvaient Degas dans le plus somptueux capharnaum.

Somptueux ? Entendons-nous. C'était, dans une maison de Montmartre, trois appartements où ni les meubles ni l'arrangement n'offraient la moindre apparence de luxe. Les meubles étaient vieux et mal soignés ; peut-on dire même qu'il y eut désordre et mauvais entretien ? En réalité, on sentait qu'il n'y avait jamais eu d'ordre ni de tenue domestique, au sens commun du mot. Tout s'en allait à l'aventure, la poussière comme le reste. Des jupons de femme traînaient sur des fauteuils avec des livres ; on voyait une baignoire laissée en plan à côté de selles portant des sculptures en train de s'émietter avant d'avoir été finies. Et des cadres vides, et des toiles sans cadres, et des maquettes en cire, à la débandade.

Mais ce milieu délabré était bourré de tableaux et d'œuvres d'art, non pas seulement du maître du logis, mais de

tous les maîtres, les anciens et les récents, à qui allait sa ferveur. C'était cela qui constituait la richesse de l'intérieur de Degas.

Il allait et venait, là dedans, tout ébouriffé, en mauvaises savates et en béret élimé ; vieil enchanteur, vieil alchimiste du mystère plastique des choses, qui ne voulait plus frayer avec le monde, se contentant, par l'intermédiaire de ses visiteurs, de lui décocher quelques flèches d'un esprit acéré qui ricochaient sur les boulevards et faisaient le régal des chroniqueurs.

Si nous nous rapportons à la visite que firent chez lui les Goncourt, le 3 février 1874, quand il avait quarante ans à peine, nous nous imaginons déjà le même homme, à peu près, et dans les mêmes habitudes :

« Hier, j'ai passé mon après-midi dans l'atelier d'un peintre nommé Degas. Après beaucoup de tentatives, d'essais, il s'est énamouré du moderne, et dans le moderne, il a jeté son dévolu sur les blanchisseuses et les danseuses.

« Le peintre vous exhibe ses tableaux, commentant de temps en temps son explication par la mimique d'un développement chorégraphique, par l'imitation en langage de danseuses, d'une de leurs arabesques et c'est vraiment très amusant de le voir, les bras arrondis, mêler à l'esthétique du maître de danse, l'esthétique du peintre, parlant du « boueux tendre » de Velasquez et du « silhouetteux » de Mantegna.

« Un original, un être éminemment sensitif et recevant le contre-coup du caractère des choses ».

Le tableau est sobre de pittoresque. Mais il correspond déjà tellement à celui que nous tracent les derniers visiteurs, à « ce vieillard s'agitant en chemise de nuit, avec une petite casquette anglaise », qui reçut l'un d'eux un matin, « continuant de discuter en prenant son bain de pied et en changeant de chemise », que nous pouvons tenir comme l'exacte forme de toute sa vie, portée seulement à l'outrance et au symbole par les manies de l'âge, cet intérieur cloîtré et débraillé où s'agite et discute sans fin, un vieux Parisien enragé de paradoxes et de pointes, mais tous relatifs à son art dont l'enthousiasme brûle incessamment en lui, un fils de Voltaire mâtiné d'un fils de Don Quichotte, le tout, avec la plus montmartroise bonhomie.

C'est à Paris que Degas naquit, le 19 juillet 1834.

Bourgeois de Paris étaient ses parents ; bourgeois de Paris il resta. Cela n'avait rien de gênant pour l'indépendance d'un artiste.

La bourgeoisie de Paris était encore très mouvementée et très éveillée, à ce moment. Elle « avait secoué la poudre des perruques et elle sentait la poudre », comme dit une chronique de 1830. Les idées auxquelles elle devait son émancipation et sa fortune, lui tenaient encore vivement à cœur. Sous des dehors assagis, adoucissant sa fougue avec les guirlandes d'un langage volontiers fleuri, elle gardait, ardemment, la reconnaissance de ses origines ; en elle veillait, sans cesse, une sorte de foi voltairienne, raisonneuse et narquoise.

Tandis que les bourgeois de province ne tardèrent pas

à s'enfermer jalousement dans le soin de leurs privilèges, sourds aux bruits, défiants des lectures, inquiets des discussions, le bourgeois de Paris, au contraire, demeura longtemps l'homme des révolutions.

Par curiosité, par instinct, par grandeur d'âme aussi, il répugna à mettre les verroux à sa porte et à ne plus regarder la rue que du haut de son balcon. Il continua d'aimer le pavé des barricades. Il se flatta de rester peuple.

Divertissements populaires, rires populaires, les guinguettes des barrières, la bourgeoisie parisienne fut fidèle à ces plaisirs au milieu desquels l'esprit de la liberté avait bourgeonné et elle les préféra, pendant des années, même quand elle fut riche, aux voyages et aux villes d'eau.

Tout ce qui avait l'air d'une sujétion ou d'une suggestion la rendait ombrageuse et rétive ; son plus susceptible amour-propre s'appliquait à ne subir aucune influence.

Avec quelle tristesse grognone, elle vit ses petits-fils imiter dans leurs chaussures les modes américaines, dans leurs vêtements les modes anglaises, et apprendre au lieu des vieux quadrilles et des vieilles rondes des tréteaux de la Bastille et du Trône, des danses brésiliennes !

Casanière, elle l'était, mais avec quelle désinvolture et quelle animation ! Des salons passant aux trottoirs, des grands boulevards aux faubourgs, de la solitude à la foule, du recueillement au tapage, que d'élasticité, en elle, que d'emportement, que de générosité, que de réflexion et de loquacité !

C'est de ce monde que faisait partie Degas.



Photo E. Druet.

LE BALLET (Pastel.)

(Provient de la Collection du Prince de Wagram.)

Son père était banquier. Les banquiers, à cette époque, habitaient encore le centre de Paris. Les banquiers, à cette époque, s'intéressaient encore à autre chose qu'à l'argent et profitaient de leurs relations d'affaires pour se faire des relations d'esprit. Ainsi était le père de Degas. Quelle bonne fortune pour le fils ! Ce milieu intelligent ne fit aucune violence à ses goûts. Ce tour du caractère bourgeois permettait des filiations paisibles.

Degas n'eut point à être rebelle. Il put, lorsqu'ils se déterminèrent, confier ses penchants d'artiste à sa famille qui les comprit. Et il put, lorsqu'il eut un atelier, y transporter les occupations d'esprit et les coutumes dans lesquelles il avait été élevé, sans y associer des souvenirs amers et de la répulsion.

Heureux accord des pères et des fils, rare quiétude qui, hélas ! n'allait point durer, car la bourgeoisie bientôt se durcit et les fils, pour se livrer aux risques spirituels de l'art, durent rompre. Déjà avec Manet, fils de bourgeois riches, nous assistons à des difficultés.

Degas n'en connut pas ou presque pas. Pas une minute, il ne lui vint à l'esprit qu'il dût dépouiller sa condition afin d'atteindre à celle d'artiste, faire table rase des enseignements reçus et des propos auxquels, chez lui, il prenait part. Jamais il ne traversa cette trouble phase d'anarchie que tant d'artistes ont à affronter au sortir de la tutelle familiale, et dont, quelquefois, ils n'arrivent point, leur vie durant, à s'affranchir.

Cette sécurité de sa jeunesse ne contribua pas peu à éloigner Degas de l'exagération et à lui faciliter le limpide

alliage de nouveauté et de tradition qui est un des traits de son œuvre et dont il trouvait d'excellents répondants dans les directions familiales.

En parfait fils de famille bourgeoise aisée, Degas fit ses études au lycée Louis-le-Grand. Elève consciencieux, qui ne sentait point le besoin des résistances et des soupçons, il tourna son activité d'esprit moins vers des recherches personnelles fiévreuses et cachées que vers l'examen et le choix de ce qu'il apprenait avec complaisance.

A Louis-le-Grand, son inclination artistique se manifesta ; elle ne troubla point ses classes. Elle ne le brouilla pas avec ses livres et ses professeurs, ainsi qu'il arrive trop souvent et d'une façon irréparable. Degas ne fut point, comme d'autres, irréconciliablement « possédé ». Il y gagna d'avoir, plus tôt qu'eux, la possession de soi-même.

Le lycée Louis-le-Grand a conservé sur ses tables, les entailles de beaucoup de talents naissants. On n'y voyait pas toujours un indice du talent lui-même mais la marque, tout au moins, de son impatience et de son ennui. Je me rappelle qu'il était d'usage de montrer aux nouveaux venus l'empreinte pitoyable de ces captivités illustres. On ne m'a montré aucun nom ni dessin gravé au couteau par Degas.

A l'école de droit, c'est pis encore, car il est entendu que les jeunes gens, voués aux beaux-arts, qui n'osent pas se déclarer trop tôt, cachent leur jeu en étudiant les Pandectes et le code Napoléon.



Photo E. Druet.

L'ÉTOILE

Degas passa également du lycée Louis-le-Grand à l'école de droit. Mais il n'avait déjà plus à cacher son jeu. Il était tacitement convenu entre ses parents et lui que si le coup de foudre se produisait, avec un retentissement durable, il serait artiste.

Il arriva que les parents de Degas, sans le vouloir, pressèrent les choses.

Au nombre de leurs amis se trouvait Mme Valpinçon. Mme Valpinçon avait tout ce qu'il fallait pour séduire un adolescent prédestiné aux arts : un charme de conversation fluide et fantasque, encore que plein de sérieux, qui laissait toujours chaque causerie achevée en suspens vers une causerie prochaine, sans qu'on fût jamais las, sans qu'on demeurât jamais rassasié et sans attente. Nul doute que le jeune Degas qui aimait entendre parler et parler, ne recherchât fort la société de Mme Valpinçon en ce sens.

Mais une autre particularité à laquelle ni ses parents, ni Mme Valpinçon n'avaient peut-être prêté attention et qui était bien plus dangereuse l'attira et sur ce point il n'est pas dit qu'il ne montra pas quelque dissimulation : c'est que le long des murs du salon de Mme Valpinçon, il y avait beaucoup de dessins d'Ingres.

Degas ne se lassait point de les contempler, d'en absorber, sans bruit, le délicat enchantement.

Il finit par se trahir. Il interrogea Mme Valpinçon : il la pressa de questions ; elle ne put s'y dérober ; la passion du jeune homme, remuée par des commentaires délicieux,

bouillonna, déborda, devint bavarde et entreprenante.

Les parents de Degas durent reconnaître qu'ils l'avaient naïvement mené boire, chez Mme Valpinçon, un philtre bien pervers. Il fallut faire au mieux. L'étudiant en droit devint étudiant à l'École des Beaux-Arts.

Mais est-ce que ce n'est pas là qu'allaient commencer les tourments et les luttes ? Est-ce que d'avoir été poussé sans peine dans les arts, sans que sa famille y mît obstacle, mais pour venir se heurter à l'obstacle de l'école, ne serait pas, pour Degas, une épreuve d'autant plus rude qu'elle pouvait lui paraître imprévue et détournée ?

Il se peut que ce fut une épreuve et qu'il en souffrit plus qu'il ne le laissa voir. En tout cas, il s'en tira très élégamment et sans fracas.

Il était entré dans la classe de Lamothe, élève d'Ingres et de Flandrin. Il y resta jusqu'à trente ans passés.

Il suivit les leçons de ce bon professeur avec une si négligente courtoisie qu'en vérité on ne saurait dire ni si elles lui importèrent, ni si elles l'importunèrent. Du moins ne paraissent-elles pas avoir dérangé la croissance, pleine de certitude, de sa liberté.

Sans doute que Degas pardonna beaucoup à Lamothe par déférence pour Ingres ; lorsqu'il se sentait sur le point de le trouver fastidieux et de le lui manifester, il songeait à cette parole d'Ingres : « Il faut apprendre à peindre d'après les maîtres et n'aborder la nature qu'après. » Le brave Lamothe n'était pas un si mauvais introducteur que cela auprès des maîtres !

Au surplus, une supercherie innocente, une échappatoire parfaitement correcte s'offrait à son docile disciple pour se rapprocher davantage des maîtres et s'éloigner; d'autant, de lui.

Les élèves de l'École des Beaux-Arts allaient au Louvre; c'était leur devoir. Ils devaient y puiser les grands exemples à l'appui des petites règles. Degas suivit la coutume et ne fit rien d'autre.

Seulement, peu à peu, il devint élève du Louvre beaucoup plus qu'il n'était élève des Beaux-Arts et écouta, seul à seul, les leçons des toiles immortelles avec infiniment plus d'attention que les préceptes de Lamothe. Ce dernier n'était ni délaissé, ni contrarié, mais il était escamoté.

Plus tard, en racontant ce tour de passe-passe respectueux, Degas ne manquait pas de le signaler comme un premier triomphe de cette liberté supérieure, hautaine, entièrement dégagée et n'ayant nul secours à demander à la véhémence, qu'il considérait comme essentielle au caractère de l'artiste.

Toutefois, si consentant que fût son noviciat, si habilement qu'il en relâchât les entraves, il ne poussa point le zèle et la gageure jusqu'à briguer les grandes consécrations scolaires.

L'histoire ne nous dit pas si sa modestie, à ce sujet, eut à se défendre contre des vanités de famille. Il est probable que Degas dut essuyer quelques énergiques représentations.

Il passa outre et on ne lui en tint pas rigueur. Il était en situation, après tout, de pouvoir se dispenser de diplômes. La bourgeoisie parisienne possédait alors le point d'honneur de faire de ses fils, des hommes d'élite, et d'y sacrifier de l'argent, sans rien réclamer en retour.

Degas donc ne concourut à rien et n'alla point à Rome, au compte de l'État.

Il continua de copier inlassablement les maîtres du Louvre, Ghirlandajo, Holbein, Lawrence, les Flamands, en leur désobéissant, du reste, insensiblement, autant qu'il désobéissait au vieux Lamothe. Son tempérament espiègle donnait un accroc, tout d'un coup, au modèle. De sourdes tendances se faisaient jour sous l'imitation. L'École des Beaux-Arts ne devait plus rien y comprendre, décidément.

En fait de copie, l'École des Beaux-Arts admettait les modifications d'ordre « littéraire », c'est-à-dire touchant aux gestes et attitudes des personnages, à l'ordonnance dramatique ; là, certaines dérogations étaient permises ; mais où l'on n'en tolérait point c'était dans l'expression proprement picturale pour laquelle on exigeait la plus stricte exactitude.

Ce fut justement le contraire que fit Degas.

Le côté extérieur des sujets lui importait peu. Il copiait textuellement les scènes anciennes. Mais il exerçait ses privautés dans l'interprétation des figures et le procédé d'exécution. Avec une feinte soumission il refaisait les tableaux d'histoire, combien de fois copiés et recopiés par des générations d'apprentis. Puis, au grand étonne-



Photo E. Druet.

LA DANSEUSE AU BOUQUET

(Provient de la Collection du Prince de Wagram.)

ment de ceux qui le surveillaient, voici qu'il les rendait méconnaissables.

On eût dit que la passivité apparente de son pinceau fût minée, en-dessous, par quelque impulsion mystérieuse, témoignage d'une émotion secrète, invincible et irritable, en face des conventions.

En 1860, Degas s'amusa ainsi à peindre, sous des airs si inoffensifs qu'ils paraissaient inspirés des formules de David, des *Jeunes filles spartiates provoquant des garçons.* A première vue, c'était un devoir d'école impeccable. Mais il leur mit des visages modernes et remania tout le sens de leur jeu.

Voilà comment Degas vint à bout de ses obligations d'écolier. Sans violence, avec beaucoup de ruse et dans le plus grand sang-froid, il souleva lentement les appareils qui l'enserraient, détendit leurs liens, réduisit leurs menaces et s'épanouit, sous leur garde, avec la plus trompeuse opiniâtreté.

Lorsqu'on lui citait, par la suite, des exemples de force d'inertie, il avait des façons de sourire dans sa barbe embroussaillée qui en disaient long sur son expérience personnelle en ce genre d'énergie.

Et vint le moment où, pour sa satisfaction et son bien, et selon le mérite que, de sa propre initiative, il s'attribuait, il se jugea digne d'aller à son tour à Rome.

Il fit ce pèlerinage sacré, sans aucune morgue ni raideur.

Une tendresse profonde le lui dictait. Il avait des atta-

ches de sang avec l'Italie. Sa mère était Italienne d'origine.

N'eut-il pas été conduit par ce mobile naturel, que son amour des peintres italiens et des peintres français élevés dans leur culte, eût fait, pour lui, de ce voyage, un besoin ardent, un désir dont les forces les plus intimes de son talent devaient être tributaires.

Il savait que là-bas il trouverait la justification de toute sa patience et l'apaisement suprême dont, confusément, il éprouvait la nécessité en vue de faire fructifier, à la mesure qu'il voulait, l'esprit de curiosité et d'innovation qui prenait corps sous sa main.

Ni piété aveugle et rigide, ni déception, il ne redoutait aucun de ces sentiments, en abordant le tabernacle de la peinture. Il y pénétra avec la même tranquillité qu'il montra au Louvre et, sans plus de mise en scène vis-à-vis de lui-même, il y reprit le même travail.

Il se remit à copier. Débarrassé du souci du sujet, il se servit, de nouveau, de ses copies comme de soutien pour toutes les recherches d'interprétation possibles ; son audace, à cet égard, grandissait. Son originalité s'affirmait et perçait impérieusement.

Quel singulier pèlerin ! On dirait qu'au pays de la lumière splendide et des moelleux contours, il est comme intimidé et tout tourné en dedans.

Alors que la plupart des artistes du Nord subissent en Italie une espèce de turbulence avide qui les porte à tout absorber, à tout enregistrer, à se dépenser en quantité d'ébauches empreintes de pittoresque local, lui s'en abstient à peu près complètement.

Qu'a-t-il rapporté d'Italie ? Des créations fragmentaires où le décor n'intervient, pour ainsi dire, pas, et qui s'appliquent toutes à des figures.

Après avoir copié, pendant des années, des ensembles, il entre directement en contact, dans un jour épanoui, avec les plus grands dresseurs de vastes formes, avec les plus grands constructeurs d'ensembles qui soient, et il n'en ressent pas l'émulation. Il se concentre sur l'amenuisement des traits individuels du visage ; il poursuit son éclosion personnelle, dans les donnés d'Ingres, sans être troublé ni tenté par les expansions et les extériorisations magnifiques qui l'entourent.

Bagage austère et froid que le sien ; son *portrait*, par lui-même, la *Mendiante romaine*, la *Vieille italienne*, toiles dénuées de tout agrément anecdotique, et dont la vie ne semble point liée aux resplendissants patronages que l'artiste était venu invoquer.

C'est dans ces réticences inopinées qu'on aperçoit bien le fonctionnement de ce talent si ouvert et si impénétrable, à la fois, pour lequel tout ne devait être qu'étude et préparation jusqu'au moment où il aurait trouvé le lieu et l'échéance de sa maturité.

Les assimilations faciles, les fougueuses productions d'occasion ne pouvaient prendre sur un tempérament aussi studieux de ses propres moyens, aussi rigoureusement contenu et dirigé, et qui ne consentait à se laisser surprendre par aucune hâtive ambition.

Sa verve si plantureuse et si mordante s'est-elle donnée

cours à cette époque, dans les rencontres et les hasards de route qui ont dû la stimuler ? Nous ne le savons pas bien et nous n'en sommes point sûrs.

Ses compagnons d'Italie, Elie Delaunay, Bonnat avec qui il était parti, Gustave Moreau qu'il retrouva à Rome ne nous ont transmis aucune confidence sur ce point.

Peut-être que Degas, dont les yeux ne laissaient rien passer sans le saisir et le refondre, mais qui était peu expansif sauf sur les choses et les gens de son métier, se contenta de beaucoup regarder et parla peu. Peut-être que ce commerce avec les merveilles de l'histoire de la peinture qui fut pour lui, plutôt qu'une occasion de joie et d'effusion, une sorte de tâtonnement pénétrant, le porta au silence. Il amassa des délices recueillies et des méditations.

Il était donc dit que cet homme ne ressemblerait à aucun autre. Les traits ordinaires de la jeunesse des peintres ne se retrouvent pas en lui. Il esquive leurs embarras ; il est insensible aux empreintes qui les accablent ou les exaltent ; il n'éclate pas à la vie dans les mêmes circonstances et les mêmes endroits qu'eux. Il ne témoigne pas des mêmes exubérances et des mêmes précipitations.

On a l'impression qu'il se réserve pour une forme de production et une forme de combats que seuls un certain milieu et une certaine élaboration, toute personnelle, feront germer sans accidents, ni secousses, ni égarements, à l'heure voulue.

Le milieu, c'était Paris.

Il ramena d'Italie une moisson diligente et limpide d'enseignements intérieurs qu'il mit en serre chaude dans son atelier de Paris.

Lorsqu'il fut bien replanté dans son terroir parisien, dans le sol de bourgeoisie parisienne, chargé de riches sèves, que nous avons essayé de décrire, alors tout se rassembla à point dans sa main, les greffes prirent et il en naquit la construction que nous connaissons, extraordinaire composé de la science de la ligne et du tumulte de la vie moderne. Ses nus sont aussi beaux, aussi éternels que les nus antiques, mais il imprime en eux une variété impitoyable de poses souffrantes et de visages surmenés.

Immédiatement Degas avait repris son existence d'autrefois, sans que l'Italie lui ait inspiré d'y joindre aucune affectation ni aucune parure.

C'est à partir de ce temps que sa silhouette et son humeur commencèrent à devenir légendaires dans Paris.

Ce mélange de rusticité et de raffinement, cette mine de chevalier retiré des tournois, qui se plaît à vivre perdu au milieu du bon peuple de Paris, qui adore traîner sur le pavé populaire de vieux souliers percés, parce qu'on marche mieux dedans, ce langage qui tient d'Agrippa d'Aubigné, de Saint-Simon et de Gavroche, ni les mœurs de la bohême, ni les mœurs de l'art bourgeois ne connaissaient de phénomène comparable.

La bienveillance de son milieu d'origine, les loisirs et les commodités qui en résultèrent pour qu'il développât son talent, à sa guise, ont été cause, en somme, que la vie de

Degas pût prendre tournure de la vie des artistes de jadis.

Comme les grands artistes de jadis, Degas garda les mœurs d'un artisan. Il travailla avec la simplicité et la sérénité d'un maître ouvrier du XVIe siècle.

Et il y a fort à parier que dès son retour d'Italie, dès 1860, son destin eût été fixé sous cet aspect jusqu'à la fin, si la guerre n'était survenue.

La guerre, puis la Commune ne dérangèrent pas seulement sa vie. Elles pesèrent sur son talent.

Le chevalier qui était en Degas, partit en guerre. Il combattit, au début, comme canonnier, dans la batterie d'Henri Rouart qui devait rester l'ami de toujours.

Vint la Commune. Le bourgeois frondeur ne put se résigner à quitter Paris, à l'abandonner à son sort.

Il n'est pas impossible que la Commune ait plus passionné Degas que la guerre, encore qu'il fût bien éloigné de participer à des affaires politiques. Toujours est-il qu'il assista de près à ses soubresauts, qu'il s'y mêla, qu'il y promena sa raison caustique.

Il avait fréquenté pendant le siège, une ambulance établie non loin de la barrière de l'Etoile : on y guettait, chaque jour, sa venue. Il apportait les bruits, les nouvelles récoltées au cours de ses allées et venues et il les commentait à sa façon.

Il y revint et y resta durant la Commune, alerte, fureteur, pétillant, mais pourtant assombri, disent les survivants de cette période tragique, qui ont gardé de sa bonté et de sa bonne grâce un souvenir inoubliable.

Assombri. Oui, tant que ces terribles événements, coup sur coup, prirent son activité et occupèrent sa sensibilité, Degas témoigna d'une force d'âme dédaigneuse des circonstances. Il se cuirassa d'esprit.

Les Parisiens surent rire en montant la garde aux fortifications; ils rirent malgré la faim et les fusillades. Degas, paraît-il, eut un don de gaieté qui réconfortait tous ceux qui l'approchaient.

Mais à mesure que le drame se dénouait, que la solution apparaissait sans qu'on pût compter sur aucune péripétie miraculeuse, la détente se produisait.

Déjà la reddition de sa ville aux Allemands avait fortement entamé sa bonne humeur. Sa famille et lui avaient été parmi les plus énergiques protestataires.

L'agonie de la Commune, Paris mis au pilori et recevant les verges, achevèrent de l'attrister. Il sentait qu'après cette chute, Paris ne se relèverait plus pareil à lui-même et que la noble bourgeoisie parisienne, si allègre à travers empires et royautés, allait succomber aux douceurs de la République bourgeoise et que c'en serait fini de cette aristocratie unique et de son exquise communauté avec le peuple.

C'est sous la pression de ces réflexions désolantes associées à l'humiliation de la défaite qu'il acquit une espèce de cruauté dont il marqua ses figures. Il les attaqua sans merci, sous l'injonction de ce sentiment ; il leur fit avouer, sous son pinceau, leur déchéance, leurs vices, leurs affreux motifs de désespoir.

Il n'est guère d'artistes de cette génération, acteurs de la guerre, victimes de la défaite, qui n'aient été envahis par ce deuil intérieur qu'ils ont trompé comme ils ont pu, en le dépeignant avec complaisance, en lui échappant par des ricanements, en s'en vengeant par de la férocité.

Tous, littérateurs, peintres, sculpteurs, musiciens, subirent ce mal des vaincus.

Degas était un artiste trop maître de lui pour s'abandonner à la contagion et trop fier pour l'exploiter : il fut traversé par ses ombres, cependant.

Ces douloureuses conjonctures eurent une autre conséquence : elles entraînèrent ce Parisien sédentaire à un nouveau voyage et plus lointain que le premier.

On pouvait penser que le voyage d'Italie n'aurait pas de suite. Il en eut une et fort imprévue.

Doit-on l'attribuer à la lassitude, au dégoût, à un involontaire besoin d'exil éveillés au lendemain de la guerre et de la guerre civile ? Subitement, en 1872, Degas décida de partir en Amérique. Des affaires de famille, dit-il, l'y obligeaient.

Le voyage d'Italie est de 1856. Seize ans après, Degas s'en va à l'autre bout du monde, à l'antipode du berceau de la plastique colorée. L'âge l'a mûri ; la guerre l'a bouleversé. Il part donc dans un pays entièrement différent, et dans des dispositions tout opposées.

Or, on s'aperçoit que le voyage d'Amérique n'a ni plus ni moins laissé de trace sur lui que le voyage en Italie.



Photo E. Druet.

LE CAFÉ CONCERT

(Collection Bernheim jeune).

D'un extrême à l'autre, de la patrie classique de l'harmonie, au pays neuf, industriel et sauvage, sa sensibilité se tint dans la même posture, non pas récalcitrante et rebelle, mais inattaquable aux entraînements superficiels et poursuivant à son gré et pour elle, un travail, en apparence, indifférent. Rien n'y fit, ni l'étonnement de ces contrées ignorées, ni l'état de dépression où la guerre avait jeté Degas .

Décidément cet homme n'était pas fait pour voyager.

Pas plus qu'il n'avait rapporté d'Italie des œuvres italiennes, il n'en rapporta d'américaines. A la Nouvelle-Orléans, il ne peignit que le *Bureau du Coton*, scène minutieuse mais où l'étrangeté n'est point mise à contribution.

Degas, d'ailleurs, ne s'attarda pas. Son voyage fut court et ce fut son dernier grand voyage.

Il ne devait plus s'éloigner de Paris.

Il entre, à ce moment, dans la pleine activité de son talent. Et il entre en pleine bataille.

Les facultés combatives qu'il n'avait pas eu à exercer dans sa jeunesse et pour s'assurer sa liberté vont jouer ; la force de révolte qui paraissait inutile et émoussée en lui à l'époque où les autres la tendent à la briser, va surgir et c'est contre les offrandes de la gloire qu'il va l'employer.

C'est là que se découvre toute la noblesse de son caractère. Alors que tant d'autres luttent âprement en vue du succès et une fois qu'ils le tiennent, s'abandonnent, c'est contre le succès qui s'ouvrait à lui et qu'il n'avait qu'à retenir qu'il lutte.

Il était dans une situation très particulière, comme toujours.

Les toiles qu'il avait peintes en Italie et celles qu'il avait faites à Paris entre 1860 et 1870, toutes dans la manière sobre d'Ingres, si significatifs qu'en fussent les indices pour qui savait voir, n'étaient point de nature à lui fermer les Salons, tout au contraire. On l'admira ; la renommée l'accueillit.

Mais les offensives impressionnistes prennent toute leur envergure. Après Manet paraissent Monet, puis Pissaro, puis Sisley.

Degas n'avait pas hésité à se rallier à eux en bloc. En dépit des différences, il sait qu'il est des leurs. La bataille devient furieuse. Des divisions se font. Degas tient bon. Il ne craint point de couvrir de sa défense les excès mêmes qui blessent ses idées et que contredit son art. Il enhardit la mode au profit des impressionnistes, sans se préoccuper du discrédit qui peut s'ensuivre pour lui. Son autorité fut précieuse ; elle en imposa aux esprits réfléchis ; les impressionnistes s'y attachèrent. Elle leur donnait un point d'appui sur la tradition.

Temps mémorables, longue période de passions. De 1874 à 1886, il n'y eut guère de cesse.

Les conjurés se réunissaient soit chez Manet, soit au café Guerbois. Ce café était à Montmartre et, dans la légende, il est resté le centre de l'école de Montmartre. Personne n'a jamais su ce que c'était que cette école, en réalité.

Un autre lieu de rendez-vous était la boutique du père Martin, rue Laffitte.

La rue Laffitte était prédestinée à devenir le chemin de Damas des nouvelles écoles de peinture.

Le père Martin était un curieux personnage. Ancien ouvrier devenu acteur, il avait ouvert, en fin de compte, un petit magasin d'art où fréquentaient les amateurs d'avant-garde. C'est là que les impressionnistes trouvèrent, avec l'entremise de Degas, la protection d'Henri Rouart. Bientôt ce furent le comte Doria, Jean Cols, Victor Vignon, M. Hecht, Jean Dollfus qui fréquentèrent la boutique du père Martin.

Mais malgré cette phalange enthousiaste, ni les jurys ni le gros public ne désarmaient. L'accès aux Salons était impossible. Le scandale du : *Déjeuner sur l'herbe* se perpétuait. Pour rester solidaire de ses amis, Degas avait, dès 1870, renoncé aux Salons. Les impressionnistes et lui ouvrirent l'*Exposition des Indépendants*, qui eut lieu huit fois de 1874 à 1886.

Les engagements décisifs se produisirent vers 1880.

Le siège du goût public touche à sa fin. Les impressionnistes montent à l'assaut. Renoir, Sisley, Monet désertent les « Indépendants ». Les Salons capitulent. Mais Degas n'est pas homme à revenir sur une résolution. Il refuse de retourner au vieux bercail. Il a frayé la route ; les autres vont de l'avant dans le succès sans se retourner. Lui reste seul, sur la brèche qu'il a ouverte pour eux contre lui-même.

« On nous fusille, mais on fouille nos poches », s'écriait-il au fort de la mêlée.

Hélas ! on continua de fouiller ses poches et il se trouva entre deux feux. Attitude pleine de hauteur et de magnanimité, concrétisation pathétique de la situation même qu'il avait dans l'art, que ses œuvres avaient au milieu des autres œuvres.

Ah ! la paix de ses débuts était bien rachetée ! La concorde inaltérable qui présida à ses démarches d'écolier, se payait d'une monnaie sans cours et sans prix, du double sacrifice de son renom naissant à des amitiés d'idéal et de ces amitiés elles-mêmes à l'idéal tout seul et tout dépouillé, quand les amitiés commencèrent à y être infidèles.

Je décris les choses en termes peut-être trop dramatiques ; je ne puis faire autrement afin d'en bien montrer l'importance.

Mais que tout cela fut simple et sans aigreur, chez Degas ! Il laissa aller les hommes qu'il avait défendus, à la vogue, et il se réjouit des satisfactions qu'ils y trouvèrent ; il préféra, pour son compte, son art sans honneurs et sans servitudes ; il en résulta, sans doute, quelque déplacement dans leurs relations, quelque atténuation d'intimité et d'ardeur mutuelles. Mais jamais, croyez-le, ces changements ne dépassèrent les proportions qui conviennent au maintien de persistants souvenirs et à une étroite estime.

De la part de Degas il n'y eut ni reproche, ni colère, ni



Photo E. Druet.

AU CIRQUE. — LÉONA DARE

la moindre arrière-pensée de représailles. Il convenait à sa nature d'être franche en la voie choisie et de n'y point souffrir d'atteinte aux incommensurables épanchements exigés par sa liberté profonde ; il agit au gré de sa nature sans en vouloir aux autres de mettre au-dessus de ce bien divers accommodements, et de l'avoir délaissé pour s'y prêter. Il en plaisanta à sa manière qui était rude, mais loyale. Voilà tout.

Si cette position où nous le voyons, au soir de la bataille, eut quelque chose de douloureux, presque de tragique, ce ne fut pas pour lui, à coup sûr, ce n'est que pour nous, à distance, car lui l'accepta gaillardement.

A partir de ces années de victoire, tous les feux croisés s'éteignant et la gloire se levant sur ses compagnons, il eut la joie de voir sa propre révolte triompher de la gloire, et ne lui rien céder. Et il cultiva cette joie avec la tranquillité de Candide dans son jardin. Il ferma toutes ses portes. Il avait quitté les Salons en 1870. Il était demeuré, ensuite, à peu près seul aux Indépendants. Après 1886, il se retira de toute exposition publique, officielle ou non officielle. Il ne travailla plus que pour lui, jalousement. Heureusement qu'un intermédiaire, plein de sollicitude, M. Durand-Ruel obtint que son atelier restât entrebâillé, et communiquât avec ses salles de vente.

Par cet entrebâillement s'écoulèrent une à une les plus belles œuvres de Degas. Elles disparurent mystérieusement ; elles coururent le monde ; elles allèrent illuminer des collections particulières au loin. Personne, le plus

souvent, ne les vit sortir ni passer ; sans bruit, de cet ermitage, en plein Paris, des chefs-d'œuvre partirent, eurent la renommée sans ses lisières, et y amenèrent la fortune sans sa corruption.

Tout ce qui touchait à cet homme et tout ce qu'il touchait n'était analogue à rien. Cette mesure de la renommée et cet aspect de la fortune ne le gênèrent point. Il disait avec dédain, à la Don Quichotte : « Je suis un pur sang qui court pour les muffles. »

Quant à sa personne, elle devint de plus en plus énigmatique, et de plus en plus fabuleuse.

A intervalles, dans le monde officiel, dans les Salons, chez les collectionneurs, chez les marchands de tableaux, une question partait : « Et Degas ? »

Plus d'une fois, le monde officiel et les gros meneurs du public eurent des scrupules. Ou, plutôt, choqués par cette gloire silencieuse qui circulait à travers le monde, venant d'un appartement fermé où un solide et virulent anachorète faisait de l'art comme, jadis, on travaillait aux cathédrales, en se moquant du monde, ils essayèrent de remettre ce phénomène dans le droit chemin de la gloire couronnée et mondaine. Ceux qui risquèrent des démarches, dans ce sens, ne s'y frottèrent pas deux fois.

Alors, on feignit de l'oublier. On ne l'oubliait, d'ailleurs, pas. Une étincelle courait, éblouissait et brûlait, tout d'un coup. C'était un mot de Degas qui sautait de bouche en bouche. Quelqu'un l'avait vu ou avait vu quelqu'un qui l'avait vu.

On le voyait, au reste, car il était grand promeneur, mais c'était lui, d'ordinaire, qui ne vous voyait pas.

Il s'en allait par les rues, dans les expositions, en spectateur, en inconnu, négligé et négligent, acerbe et distrait, altier et sarcastique, flâneur et affairé.

Il convient d'ajouter que beaucoup de ceux qui le rencontraient ou même qui avaient le plaisir effrayé de lui parler, n'étaient pas toujours enclins à s'en vanter.

Un peintre, consciencieux et bien doué, mais déplorablement idéologue, H. de G., était un jour à la terrasse d'un café, en compagnie de camarades. Soudain, il désigne, au loin, la silhouette de Degas, battant, le nez en l'air, le pavé de son cher Paris. Aussitôt de se rengorger :

« Vous allez voir, dit-il, il me reconnaîtra... »

Les autres suivent avec passion l'approche du revenant, du loup-garou. Bigre, si c'est vrai, une reconnaissance de Degas, ce n'est pas rien !

Le grand invisible avance ; il va longer le café ; H. de G. prépare son sourire.

Mais, voici que Degas fait un crochet, passe sur le trottoir d'en face, dépasse ainsi le groupe de H. de G. ; puis refait un crochet et revient poursuivre sa route.

Oui, en effet, il avait bien reconnu H. de G !

Une aventure aussi désagréable arriva à un collectionneur célèbre qui, après avoir joué le dévot devant sa collection, commençait à s'en séparer à bon prix.

Il tombe, un beau jour, sur Degas. Salamalecs, courbettes, protestations.

Degas paraissait plongé dans la plus innocente stupéfaction. Sans doute, ce monsieur se trompait.

— Monsieur Degas ?

— Monsieur ?

— Vous ne me remettez donc pas. Je suis X... le collectionneur.

— X.... ?

— Oui... X ? Votre ami X, vous savez bien ?

Pause prolongée. Enfin, Degas, d'une voix lointaine, murmure sur un ton de sincères condoléances :

— X... ? X... ? Oui, en effet, monsieur, j'ai fort bien connu autrefois, un collectionneur de ce nom, charmant homme.....

Là-dessus une pose :

— ...Mais il est mort...

Nouvelle pause : l'interlocuteur est interloqué.

— ..... car sa collection est en vente !

Et, sans autre politesse, pirouette de Degas, avec un sourire assez diabolique.

Des rencontres pareilles on ne les crie pas sur les toits.

Degas fut redouté de ceux qui ne se sentaient pas à l'abri de ses « vérités » ; ils n'osèrent pas le provoquer ouvertement. Mais ce sont eux qui l'ont fait passer pour un homme bilieux et méchant et qui ont recherché contre ses anecdotes et ses mots, d'autres anecdotes et d'autres mots propres à le rendre odieux ou ridicule.

Pl. XXI.



Photo E. Druet.

LA TOILETTE

Certaines publications récentes ne sont point exemptes de cet esprit.

Degas a-t-il fait vraiment autant de mots qu'on lui en prête ?

Ceux qui ont pénétré dans sa solitude en ont colporté un grand nombre. Mais à détacher ces mots et à les répandre isolément et à l'emporte-pièce, ils reconnaissent qu'on en a dénaturé souvent la véritable portée. Il semblerait que Degas fût dans une gouaillerie perpétuelle. Il n'en était rien. Il n'avait pas non plus mauvais caractère. Mais lorsqu'il parlait de son art et des gens de son art, la tournure de son esprit voulait qu'il marquât le sens général de ses paroles et de ses critiques par une espèce de croquis parabolique, par une charge au poinçon.

Très lettré, il ne pouvait s'en tenir aux formules explicatives abstraites ; sa langue colorée dressait toujours une silhouette, ou une métaphore ou une hyperbole paradoxale, en quelques mots vifs. En tous cas, ce n'était jamais que pour illustrer et faire rayonner une idée d'ensemble qu'il taraudait les réputations particulières et c'est très différent de la médisance.

De Gustave Moreau, il disait un jour avec impatience :

— Il veut vraiment trop nous faire croire que les dieux portaient des chaînes de montre.

Et à propos de Cabanel et de Daumier, cette brève parabole qui contient, ramassés, tout un enseignement sur le dessin, et toute la conception qu'il en avait :

— Si Raphaël voyait un Cabanel, il dirait : « Seigneur, c'est ma faute. » Mais, en voyant un Daumier : « Hé hé dirait-il !... »

Il est certain qu'à cette lucidité hérissée, on devait hésiter à se heurter et que beaucoup qui s'y heurtèrent, en revinrent cruellement blessés. Ils en tirèrent vengeance comme ils purent. Pour ce qui est des flatteurs et des courtisans, ils étaient découragés sans merci.

Les années se succédèrent dans cette rumeur entrecoupée d'échos terriblement justiciers.

Puis les échos eux-mêmes se firent plus rares, et s'éteignirent tout à fait.

On apprit que Degas ne recevait presque plus. On apprit aussi qu'une autre réclusion venait de s'ajouter à celle de sa volonté. Degas était en train de devenir aveugle. L'univers des belles formes se fermait devant lui.

Ne pouvant plus les voir ni les dessiner, il les pourchassa cependant avec un autre sens.

Il fit de la sculpture, alors que sa vue baissait.

Quand il ne vit pour ainsi dire plus, il aima encore toucher et caresser les lignes voluptueuses qu'il ne pouvait plus regarder.

Entêté en son attitude, Degas est mort, en septembre 1917, entièrement seul, si seul que sa famille ne connut point ou put feindre de ne point connaître ses sentiments et ses volontés les plus chers.

A l'accompagner à sa tombe, il n'y eut pour ainsi dire personne. La guerre éloigna ou dispensa de ce devoir, le peu de fidèles qui lui restaient.

Et, abandon suprême, oubli plus atroce, quelques mois après sa mort, au mépris de ses intentions les plus claires, dans un énorme tapage de réclame, tout son atelier, tous ses appartements comblés d'ébauches, d'essais, de recherches et d'œuvres, étaient, sans choix, vidés à l'encan.

Si l'esprit règne encore dans un autre monde, quels mots plaisants a dû, à cette nouvelle, glisser Degas dans l'oreille de quelque saint aussi désabusé que lui !

CHAPITRE VI

L'ŒUVRE DE DEGAS

UN GRAND ART PARISIEN

Comme toutes les œuvres des grands artistes que dirige un instinct parfois impétueux, parfois plein de mollesse, toujours livré à des hasards mystérieux que les influences extérieures n'arrivent point à dompter, l'œuvre de Degas est extrêmement abondante, diverse, entreheurtée.

Elle paraît, au premier abord, difficile à classer. Elle a éclos lentement; elle n'a pas obéi à un rythme de production régulier; elle a embrassé une variété de sujets que peu d'œuvres égalent; elle a eu des lassitudes, des abandons et des obstinations fantasques. Elle comprend des travaux d'importance, de taille et de valeur sans cesse changeantes; elle représente, par moments, une recherche de la perfection allant jusqu'à la quintessence; d'autres fois, elle s'arrête court et ne s'achève pas.

Ce grand solitaire qui passa toute sa vie face à face avec lui-même et avec son métier, d'esprit délié comme il était, devait s'ingénier de mille façons à des découvertes et nous

avons vu à quels prodiges d'équilibre plastique, dans l'expression de la nouveauté, il est parvenu.

Mais il est bien rare qu'en en prenant la peine, on ne démêle pas, dans ces ensembles en apparence touffus et poussés à l'aventure, des échelons, des groupements résultant d'une loi intérieure irrécusable et infaillible, le tout se rassemblant, en définitive, sous une seule lumière qui lui donne un vaste sens.

Nous allons essayer de dresser ainsi et de montrer sous ses aspects essentiels la création admirable que Degas amplifia pendant soixante ans, sans jamais s'en distraire.

Il est inutile, nous l'avons dit, d'y chercher trace de la moindre séduction étrangère.

Degas n'a pas peint d'œuvre italienne, pas plus qu'il n'a peint d'œuvre tropicale, lorsqu'il se rendit en Louisiane.

Les hommes impressionnables qu'étaient les impressionnistes furent toujours un peu surpris de cette impassibilité ; eux qui devaient voir naître parmi eux des productions singulières, obsédées de mirage et d'exotisme, comme celles de Van Gogh et de Gauguin, comprenaient mal l'espèce d'apathie que, sur ce point, conservait le pinceau de Degas.

Par contre, ils ressentaient vivement la fermeté et la pureté dont était empreint tout ce qui venait de lui et ils s'abritèrent souvent auprès de ce sévère exemple.

C'est Van Gogh qui, à un ami, écrivait, dans un de ces

jours d'examen, où il se découvrait, un peu hagard, une étrange raison :

« Que veux-tu, je suis si peu excentrique : une statue grecque, un paysage de Millet, un portrait hollandais, une femme nue de Courbet ou de Degas, ces perfections calmes et modelées font que bien d'autres choses, les primitifs comme les japonais, me paraissent de l'écriture à la plume. »

Il n'y avait donc chez Degas aucune étrangeté.

Et d'une manière générale, on peut dire que le décor extérieur, le paysage, l'ornement fourni par la nature elle-même, y ont peu d'accent ; ce ne sont point eux qui attirent son goût et son effort. Ce n'est point d'après leurs caractéristiques que peuvent se ranger et se graduer ses œuvres.

Quatre préoccupations principales dominent, nous semble-t-il, sa production, la distribuant le long de sa vie selon des phases assez nettes, sans être tranchées :

La préoccupation des figures isolées, interprétées dans leurs sentiments généraux ;

La préoccupation des groupes mouvementés ;

La préoccupation des figures interprétées, en rapport avec les mouvements des corps, dans leurs sentiments professionnels ;

La préoccupation des corps nus ou à demi-nus isolés, interprétés dans leur sens général, mais avec un mouvement extrêmement familier comme prétexte.

Si à cette classification due à la qualité des sujets nous voulons superposer et adapter une classification chronologique, nous attribuerons :

A la première phase, celle des figures isolées, la période qui va de la sortie de l'École des Beaux-Arts et du voyage en Italie à la fin des expositions dans les Salons et à l'ouverture de la campagne pour l'impressionnisme, c'est-à-dire de 1854 à 1870 environ.

La seconde et la troisième phase, groupes en mouvement et figures professionnelles s'entremêlent dans la période de bataille qui va de 1870 à 1886, comprenant la première participation à l'Exposition des Indépendants jusqu'à la dernière exposition publique.

Enfin la phase des nus et demi-nus occupe surtout la fin de la vie.

PHASE DES FIGURES ISOLÉES (1854-1870)

A l'origine de cette phase, il faut placer l'immense travail d'école qui occupa les premières années de la vie artistique de Degas, c'est-à-dire toutes les copies qu'il fit au

Louvre et en Italie, d'après les maîtres anciens, et les grandes compositions historiques que, comme tout débutant, bon gré mal gré, il entreprit :

Sémiramis construisant une ville ; la *Fille de Jephté ; Scène de guerre au Moyen Age.*

On est d'autant mieux autorisé à ce raccordement que l'intérêt de ces premiers essais est, précisément, qu'ils sont déjà tout tournés, suivant un penchant impérieux, vers l'interprétation de plus en plus soignée et libre des figures. Nous avons eu occasion déjà de signaler ce caractère. Degas peint des personnages consacrés. Il leur laisse leurs poses, leurs gestes, leurs traits. Mais il modernise l'expression de leur visage. Il leur imprime un masque de soucis et de passions actuelles.

Il s'acheminait, par là, vers la série de figures traitées dans la manière d'Ingres, des portraits, la plupart, qui devait commencer sa renommée et lui valoir très vite des honneurs qu'il démentit et répudia, par la suite, comme nous avons vu.

En 1857, Degas expose, au retour d'Italie, *son portrait,* une *Tête de vieille femme* et la *Mendiante romaine.*

Dans ces trois tableaux, comme dans le portrait de sa sœur, Mme Fèvre, qui est de 1854, la tendance qui fera, plus tard, de Degas, un réaliste impitoyable, est déjà très visible, celle qui consiste à substituer à une expression de physionomie un peu flottante et indécise, celle qui vient d'une circonstance précise et d'un état fugitif déterminé.

PL. XXII.



Photo E. Druet.

FEMME S'ESSUYANT

(Pastei.)

Degas, en demeurant dans les lignes d'un sentiment général, incline, à n'en pas douter, à ce côté spécial et momentané qui prendra chez lui tant d'importance ultérieurement. Et déjà ses portraits y acquièrent un attrait, une intensité particulière, qui les différencient fort d'Ingres.

En 1860 paraissent les *Jeunes filles spartiates* dont nous avons parlé précédemment pour y noter les mêmes indices.

Puis voici ;

En 1861, le *Dessin de M. et Mme Valpinçon*, et le *Portrait à l'huile de Ruelle ;*

En 1863 un *Portrait de Léon Bonnat ;*

En 1865, la *Femme aux chrysanthèmes ;*

En 1867, la *Femme aux mains jointes*, le *Groupe de famille*, et la *Jeune femme accoudée ;*

En 1868, une *Tête de femme ;*

En 1870, le *Portrait de Mme Camus.*

Ce ne sont là, naturellement, que les œuvres principales, les grands jalons et il va de soi qu'en 1870, la série des œuvres de ce genre n'est pas close. Mais il s'en ouvre une autre et les portraits ne seront plus, désormais, qu'une branche de l'ensemble. De même, la troisième phase sortira des deux premières sans les étouffer, mais en les dominant.

Qu'il soit donc bien entendu que les divisions adoptées ici n'ont rien de systématique, et que des œuvres de Degas servant à les illustrer et les marquer, ne sont dénombrées que les plus représentatives ; quantité d'œuvres moins

frappantes ou de répliques se trouvent dans des collections, ont été faites en même temps, ont alimenté l'incessant labeur de cet homme qui ne quittait pour ainsi dire jamais son atelier.

Parmi les figures isolées les plus célèbres que Degas continua de produire, pendant que son talent se portait sur d'autres sujets, citons :

En 1871, le *Portrait de Jeantaud ;*

En 1872, la *Femme à la Potiche ;*

En 1874, le *Portrait du baron Lepic ;*

En 1875, la *Dame au miroir ;*

En 1876, le *Portrait du graveur Desboutins*, dans le tableau célèbre : *L'Absinthe ;*

En 1877, *Lyda ;*

En 1878, *Miss Lola ;*

En 1879, les portraits de *Diego Martelli* et de *Duranty*.

Dans les figures antérieures à 1870, nous avons relevé la première mise en valeur de cette vivacité unique, de ce caractère sans lendemain, qu'une circonstance insignifiante détermine sur un visage ; les figures des années suivantes que nous venons d'énumérer, mêlées à un autre effort, devaient être influencées par lui ; et nous voyons, en effet, les portraits de Degas s'affermir, si l'on peut dire, en leur air cruellement fugace, au fur et à mesure qu'autour d'eux se multiplie le tumulte vaporeux des danseuses et l'âpre activité des tâcherons, avec leurs corps tordus de tics et leurs visages frappés par

chaque instant qui passe, d'un stigmate de la fatalité. Mais avec cela quel air de plénitude et d'éternité, cependant !

Les figures de la première période sont peintes, à peu près, d'une seule manière, ou dessinées d'un dessin nu. La touche à l'huile et le trait de l'école sont encore dans la main de Degas : il ne les a encore ni modifiés, ni enrichis par des combinaisons.

PHASE DES GROUPES EN MOUVEMENT ET DES FIGURES PROFESSIONNELLES (1870-1886)

Mais arrivent les années où l'originalité éclate, où l'emploi de moyens nouveaux longuements étudiés et élaborés, atteignant toute son assurance, va engendrer des œuvres personnelles, bien dégagées et qui ne supportent plus aucune méprise ni dépendance.

C'est vers 1866 que Degas avait commencé à peindre des scènes groupées et en mouvement.

Pour se rendre maître de tous les secrets des mouvements, il avait choisi des mouvements de sports. On voit apparaître sur ses chevalets des chevaux de course et des jockeys.

Il ne prend pas les chevaux en pleine vitesse déchaînée ; il les prend, avant qu'ils soient lâchés, quand, énervés, impatients de s'échapper, ils dansent. Degas a abordé le monde des mouvements par des danses de chevaux.

Et, armé de cette science, vers 1870, il pénètre dans le monde fermé du théâtre où trois ordres de mouvements vont le solliciter : le mouvement de la scène, le mouvement de la salle, le mouvement de l'orchestre.

Monde merveilleux de mobilité, en effet, où la mobilité des lignes le dispute sans cesse à la mobilité des couleurs, sous les lumières artificielles, monde où la mise en place change constamment, au gré de mirages, d'illusions, de reculs factices, monde, enfin, chargé d'émotions rares, et élevées qui planent au-dessus de lui, en même temps que d'affreux soucis et des passions tarées dorment sous ses brillants dehors.

En 1872, c'est le *Ballet de Robert le Diable*, le *Foyer de la Danse*, et les *Musiciens à l'orchestre.*

Quand on examine le *Ballet de Robert le Diable* et les *Musiciens à l'orchestre*, on mesure sur le vif, toute la complexité réelle que Degas prétend exprimer, en innovant, mais sans déroger aux méthodes de la tradition. On voit s'exercer et s'éployer son ingéniosité sûre, précise, nourrie de savoir.

Deux aspects de mouvements d'ensemble : sur la scène jambes et corps dansants. Au-dessous têtes et bustes penchés et attentifs.

Deux atmosphères de couleur : une atmosphère illuminée et féerique, étincelante de couleurs claires ; une atmosphère sombre où s'encadrent des habits noirs et des hauts d'instruments.

Deux atmosphères morales : celle du monde des salariés du théâtre, plèbe déguisée en sylphes et en lutins, celle

du monde des habitués de l'Opéra. Les figures que portent des personnages de paradis sont marquées d'un sceau canaille et misérable ; les figures des habits noirs sont pénétrées de raffinement.

A travers cet enchevêtrement de milieux et d'expressions, Degas fait jouer toutes ses finesses et toutes ses adresses de métier.

C'est là que nous le voyons, à la manière des Japonais, surélever la ligne d'horizon, la placer au-dessus du milieu ou même tout à fait dans le haut de son tableau, couper les plans, couper les personnages, et emporter les ensembles dans une sorte de vacillation, comme si tout cet univers voguait dans un espace orageux et était à la merci d'un coup de vertige.

C'est là, aussi, qu'il délie ses éléments d'action picturale, qu'il allège la ligne, par endroits, du poids de la peinture à l'huile, qu'il y fait intervenir des vides, ou des glacis de détrempe et de pastel.

En 1872, avons-nous dit, Degas est allé en Amérique. Il en rapporte, en 1872, le *Bureau du Coton,* toile qui annonce, avec le *Pédicure,* les toiles de métiers.

De la même année est la fameuse *Voiture aux courses,* car Degas continuait parallèlement aux séries de mouvements de danseuses, à l'intérieur, les mouvements de chevaux, en plein air.

Les toiles de métiers, celles que nous avons caractérisées par les mots de figures professionnelles, et qu'avaient annoncées le *Bureau du Coton* et le *Pédicure* font leur apparition en 1874.

C'est une année extrêmement riche où l'on voit rassemblées toutes les branches de l'œuvre :

Elle donne, en portrait, nous l'avons vu, celui du baron Lepic.

Elle donne comme groupes en mouvement : la *Répétition d'un ballet sur la scène,* et les *Courses en Province,* une autre *Classe de Danse,* un *Intérieur de Coulisse.*

Les toiles de métiers sont représentées par les *Blanchisseuses* et déjà s'amorcent les nus et demi-nus qui forment le centre de la dernière phase, avec la *Sortie du Bain.*

1874 ! Oui, coup d'éclat de la première exposition des impressionnistes.

Degas y arrivait dans tout l'épanouissement et la richesse de sa maturité. Rien n'était négligé par lui, ni les êtres vivants, ni les objets inanimés. Et il déployait à les traiter, réplique sur réplique, la plus étonnante maîtrise. L'âpreté des passions sur les figures, la volubilité des corps et toutes les irradiations du jour s'accentuent.

Il y avait une certaine froideur dans le *Foyer de la Danse,* et chez les bonshommes maniant des échantillons de coton, du *Bureau du Coton.*

L'animation atteint, maintenant, une acuité extrême. Même les simples jeux de peinture, comme le rendu des objets blancs, déjà essayé dans le *Bureau du Coton,* et repris dans le *Pédicure* et la *Sortie du Bain,* acquièrent une chaleur et une souplesse de vie qui en font des sujets d'émotion.

Et ensuite c'est un long enchaînement d'œuvres qui, chaque fois, dans les mêmes zones d'inspiration, pénètrent plus avant au fond des visages et captent davantage la fuite des mouvements.

Aucun domaine abordé par Degas ne s'appauvrit. Il les exploite de front, et, de temps en temps, les unit dans une de ces toiles profondes et indiscrètes qui s'emparent de l'intimité du monde moderne.

Outre les portraits cités plus haut, ce sont :

En 1875, le *Viol,* si terriblement fatal, si terriblement calme, sous la fatalité ; les *Danseuses sur une pointe.*

Degas emploie, de plus en plus, le pastel. Et dans le pastel jusque-là lisse et égal, apparaissent des tonalités verdâtres en surcharge, prélude de la facture brusque et hachée dont l'artiste usera par la suite.

En 1876, l'*Étoile ;* les *Modistes.*

En 1877, la troisième exposition impressionniste rassemble de nouveau tous les aspects de cette production incisive.

Degas expose 25 toiles, parmi lesquelles :

Les *Femmes devant un café,* celles qui sont au Luxembourg, la *Danseuse au Bouquet,* les *Danseuses à la Barre,* la *Chanteuse de Café-Concert.*

Dans cette exposition, la variété des procédés de Degas est admirable.

Les *Danseuses à la Barre* sont une peinture à la détrempe. Il entremêle des peintures à l'huile ou à l'es-

sence sur carton, à des pastels et des détrempes sur toiles.

Les *Femmes devant un café* sont un pastel aux tons heurtés.

En 1878, les *Chevaux de course, Avant le départ,* les *Danseuses roses.*

Dans les *Danseuses roses*, nouvelle manière. Degas essaie de fixer le pastel en le délayant, ce qui lui donne un aspect « dégouliné ».

La quatrième exposition impressionniste a lieu en 1879. C'est là que Degas expose *Miss Lola* et les portraits de *Diego Martelli* et *Duranty.*

On y voit aussi les fameuses *Blanchisseuses portant du linge.*

Et de la même année, un autre tableau célèbre : la *Famille Mante* qui eut au moins une réplique, et des *Études de Danseuses.*

La cinquième exposition impressionniste, celle de 1880, celle où la solitude commence à se former autour de Degas, celle à laquelle Renoir, Sisley et Monet ne prennent plus part, dévoile un nouveau rameau de son talent : Degas aquafortiste, dans les *Eaux-fortes pour le jour et la nuit.*

Et en 1881, à côté de la *Danseuse dans sa loge,* nouvelle métamorphose de Degas : Degas sculpteur. Il expose la statuette en cire, dont Paul Mantz disait :

Pl. XXIII.



Photo E. Druet.

LA COIFFURE

Le morceau est achevé et, avouons-le, le résultat est « presque effrayant. On dira sans doute beaucoup de bien « et beaucoup de mal de cette statuette qui avait été « annoncée, mais qui reste imprévue dans son réalisme à « outrance.

« La malheureuse enfant est debout, vêtue d'une robe « de gaze à bon marché... Elle travaille, cambrée et déjà « un peu lasse... Redoutable, parce qu'elle est sans pen- « sée, elle avance avec une bestiale effronterie son visage « ou plutôt son petit museau... M. Degas est un impla- « cable. S'il continue à faire de la sculpture et s'il con- « serve son style, il aura une place, dans l'histoire des arts « cruels ».

Degas sculpteur ne s'appesantit pas sur ce genre d'interprétation. Mais Degas peintre y persévéra.

La série des figures professionnelles passe à d'autres métiers.

Après les blanchisseuses et les modistes, les *Deux repasseuses*, en 1882, dont il y eut deux répliques et la *Repasseuse à contre-jour* dont il y avait une ébauche dès 1869.

Mais nous touchons à la venue en fleur d'une autre branche, de celle qui sera la principale, dans la dernière phase de la vie de l'artiste.

En 1883, paraît : *Après le Tub ;* c'est la suite du *Pédicure* et de la *Sortie du Bain.*

Et voici en quels termes rudes un critique contemporain en parle :

« Ce n'est plus la chair plane et glissante, toujours nue « des déesses, cette chair dont la plus inexorable formule « figure dans un tableau de Regnault, au musée Lacaze « un tableau où l'une des Trois Grâces arbore un fessier de « percale, rose et huilé, éclairé au dedans par une veilleuse, « mais c'est de la chair déshabillée, réelle, vive, de la « chair saisie par les ablutions et dont la froide grenaille « va s'amortir. »

L'année 1884 revoit des chanteuses, la *Chanteuse verte*, notamment; l'année 1885, des danseuses; la *Danseuse se baissant.*

Nous approchons du coup de théâtre, de l'heure où Degas, poussant sa dernière floraison publique, va ensuite s'ensevelir dans l'isolement.

Phase des nus et demi-nus (1886-1910)

En 1886, Degas prend part à la dernière exposition publique, à la dernière exposition des impressionnistes et il y applique son art devenu infiniment divers à ce qui formera la prédilection de son dernier effort, l'interprétation des corps nus ou à demi nus, dans des mouvements de la vie intime,

Femme s'essuyant, Femme debout, Femme accroupie dans son tub, voici ce qu'en disait Huysmans :

« Ici, c'est une rousse boulotte et farcie courbant l'é- « chine, faisant poindre l'os du sacrum sur les roideurs

« tendues des fesses, elle se rompt à vouloir ramener le « bras derrière l'épaule, afin de presser l'éponge qui dégou- « line. Il y a, dans ces pastels, du moignon d'estropié, de « la gorge de sabouleuse, du dandillement du cul-de-jatte, « toute une série d'attitudes inhérentes à la femme même « pure ou jolie... Artiste puissant et isolé sans précédents « avérés, sans lignée qui vaille, M. Degas suscite encore « dans ses tableaux la sensation de l'étrange exact, de « l'inouï si juste qu'on se surprend d'être étonné, qu'on « s'en veut presque... »

La retraite de Degas après ce renouveau digne de tous ceux qui l'avaient précédé, produisit une impression de stupeur dans les milieux artistiques.

On lisait, dans les journaux de l'époque, des jugements amers et farouches comme celui-ci :

« Ce peintre, le plus personnel, le plus térébrant de « tous ceux que possède, sans même le soupçonner, ce « malheureux pays, s'est volontairement exilé des exhibi- « tions particulières et des lieux publics. Dans un temps « où tous les peintres se ventrouillent dans l'auge des « foules, il a, loin d'elles, parachevé en silence d'inéga- « lables œuvres. Quelques-unes furent, comme un insul- « tant adieu, exposées dans une maison de la rue Laffitte. »

Que de chemin parcouru par la critique depuis le jour, où, furieux de le voir s'échapper des commodités de la routine, elle avait essayé de l'accabler, en lui prêtant

figure de mystificateur. C'était Wolf qui, en 1876, lors de la 2e exposition impressionniste lui lançait cette diatribe :

« La rue Le Peletier a du malheur. Après l'incendie de « l'Opéra, voici un nouveau désastre qui s'abat sur le « quartier. On vient d'ouvrir chez Durand-Ruel, une « exposition qu'on dit être de peinture. Le passant inof- « fensif, attiré par les drapeaux qui décorent la façade, « entre et à ses yeux épouvantés s'offre un spectacle cruel. « Essayez donc de faire entendre raison à M. Degas ; dites- « lui qu'il y a en art quelques qualités ayant nom : le des- « sin, la couleur, l'exécution, la volonté, il vous rira au « nez et vous traitera de réactionnaire. »

Les yeux s'étaient dessillés, tellement dessillés que ceux qui parlaient de Degas étaient comme fascinés par le détail de ses tableaux et ne pouvaient se lasser de les transposer en langage littéraire, les sentant plus complexes qu'aucune œuvre plastique ne l'est d'ordinaire. Ah ! si Degas avait voulu courtiser les littérateurs ! En fin de compte, ils trouvaient plus de matière en lui que chez les purs impressionnistes et ils lui faisaient maintes avances. Mais il ne les payait pas de retour.

Il s'enfonça dans l'éloignement. Son évolution s'y poursuit. Les œuvres sortent, une à une, et disparaissent.

En 1891, voici encore de célèbres danseuses : les *Danseuses sur une banquette*. Et la palette, loin de s'atténuer,

se tend et s'exalte. Les tons sont violents ; les jaunes orangés y flamboient.

Puis il se plaît de plus en plus aux personnages plus isolés ; son inspiration se calme ; moins de mouvements agités ; plus de mouvements sculpturaux.

De 1886 à 1900, les scènes de toilette et de bains se multiplient. Et Degas traite aussi le nu en sculpture, à présent. Mais ces œuvres-là ne quittent pas son atelier.

Est-ce de plein gré ou par surprise, qu'il s'est prêté en 1893 à une exposition spéciale de paysages ? Elle ne changea rien à la ligne de sa vie ni au déroulement de son travail, ni à ce qu'on savait et pensait de lui. Nous la mentionnons donc seulement, en la plaçant tout à fait en marge des grandes étapes que nous avons tracées.

***

Encore une fois, ce sont là les contours d'ensemble, et les paliers successifs les plus apparents.

Mais tout cela fut emporté, confondu, brassé, décuplé par une activité prodigieuse, par un caprice perpétuel s'exerçant à l'intérieur d'un développement de vie austère et rigoureux, et par un goût infatigable d'expériences successives sur un même objet et sur les éléments matériels de l'art eux-mêmes.

Nous avons indiqué, chemin faisant, les transformations que Degas, dans son outillage et sa matière, a apportés.

Huile, essence, aquarelle, détrempe, pastel, il a tout

employé, tout combiné, avec des dosages délicats, en y ajoutant différents choix de papiers, de cartons et de toiles. Jamais, il ne procède par surcharge et accumulation. Toute sa science est en dessous et en finesses. Par exemple, lorsqu'il adopte le pastel, il évite tout maquillage ; il considère le pastel comme un crayon et quand il peut, pour les noirs, il ne se sert que de crayons gras.

Un autre procédé qui émerveilla ses contemporains, consistait à « incorporer du pastel sur simple papier Ingres, par hachures verticales, ou par d'incompréhensibles mélanges de poudres égratignées d'eau-forte, de crayon noir, par de brusques interventions de tons étalés, transparents comme un lavis et surchargés d'arabesques ».

Il ne fut pas moins adroit comme lithographe. Sur papier à reports, il lithographia un grand nombre de ses danseuses, et de ses chanteuses.

Il inventa une méthode de gravure à lui : il faisait encrer une planche sur laquelle rien n'était gravé ; sur cette planche il dessinait en enlevant plus ou moins d'encre, comme dans la manière noire anglaise on gratte le grain pour faire des clairs. Puis il donnait un coup de presse. Une seule épreuve pouvait être obtenue, rarement deux.

Il fit de l'eau-forte, comme nous avons vu, et de l'aquatinte et de la pointe sèche qui lui servaient à constituer, parfois, les dessous pour des pastels.

Il y a trois portraits gravés de Manet par Degas en trois poses, assis tourné à droite, assis tourné à gauche et en buste. Il y a aussi, parmi les œuvres les plus marquantes, une *Sortie du Bain*, une femme enjambant une baignoire pendant que sa femme de chambre lui jette un châle sur les épaules.

Degas avait une sorte de curiosité scientifique appliquée à son métier, analogue à celle des grands artistes italiens de la Renaissance, et qui a créé, à côté de son œuvre centrale, une infinité soit de petites œuvres originales, soit de répliques.

Le nombre des répliques des principales œuvres de Degas est, en effet, important.

Il a contribué à accroître la diffusion de cette production qui, pour n'avoir pas été endiguée dans les étalages de la mode, n'en a pas moins, n'en a que mieux essaimé à travers le monde.

Si nous relevons la trace des toiles et pastels les plus connus, nous trouvons :

Les *Danseuses*, au musée de Brême,

Les *Musiciens à l'orchestre*, à Francfort puis chez Durand-Ruel.

Le *Ballet de Robert le Diable*, à l'Albert-Museum (collection Victoria),

Le *Foyer de la Danse*, dans la collection de Camondo,

Le *Bureau du Coton*, au musée de Pau,

La *Classe de Danse*, dans la collection Payne de New-York et une réplique dans la collection Camondo,

La *Voiture aux courses*, chez Durand-Ruel,

Les *Danseuses sur une pointe*, chez Alex Rouart,

Les *Danseuses à la Barre*, chez Henri Rouart, la réplique chez M. Havemeyer, à New-York,

Les *Chevaux de course*, au musée de Boston,

Miss Lola, dans la collection Cawthra Mulock,

La *Famille Mante*, chez Mme Montgomery, une réplique à Vienne,

La *Danseuse dans sa loge*, dans la collection Viau,

Les *Deux repasseuses*, chez Durand-Ruel, une réplique dans la collection Camondo, une autre chez Mme Chausson,

La *Repasseuse à contre-jour*, dans la collection Personnaz, puis chez Durand-Ruel,

Après le tub, dans la collection Aubry, répliques dans les collections Chausson et Lerolle,

Les *Danseuses sur une banquette*, dans la collection Viau, puis offertes à la vente en faveur de la veuve de John Lewis Brown, une réplique chez Vollard, etc..... etc.....

Il n'est par de vente importante depuis 1874 qui n'ait provoqué des enchères sur un Degas, grand ou petit; il n'est pas de collection de quelque prix qui n'en contînt.

Ventes de tous pays ; enchères allant de 200 francs à 20.000 pour des œuvres de petite dimension.

A la vente Vever, en 1879, un dessin de danseuse de 30 centimètres sur 24 est vendu 220 francs.

A la même vente, *La Toilette*, aquarelle, de 53 centimètres sur 15, atteint 10.500 francs.



Photo E. Druet.

LE TUB

(Collection Camondo.)

A Cologne, en 1900, à la vente Werdensbuch, des danseuses (42 cm sur 42) sont vendues 10.687 francs.

A la vente Tavernier, le pastel *Le Ballet*, la même année (30 cm sur 23) monte à 14.100 francs...

Vous savez ce que les enchères sont devenues depuis !

Ainsi le peintre de la mobilité, tout en restant immobile lui-même, voyait son œuvre se répandre, se transmettre, donner lieu à un mouvement ininterrompu et universel.



Mais, avons-nous dit, en dehors des caractères et branches diverses que nous avons pu distinguer sur le tronc de cette œuvre, elle doit pouvoir être résumée en un vaste tout, en une seule définition.

Je crois qu'un mot lui donnera toute sa signification et son relief.

Elle est au point culminant de l'art que les impressionnistes ont cultivé, mais qu'ils n'ont ni approfondi, ni élevé à ce degré, et qu'on peut appeler l'*art parisien*.

On est assez embarrassé, je l'avoue, d'employer ce mot de parisien. Il a toujours, semble-t-il, une acception persifleuse, accommodée à la satire, au théâtre, et en plastique, à la caricature, au croquis, mais qui ne s'ajuste point à une large conception de l'art pictural.

Et remarquez qu'aussitôt après Degas, ceux qui paraissent descendre de lui ou lui être parents, versent de ce côté.

Son plus immédiat élève, Forain, est un pamphlétaire du crayon.

Toulouse-Lautrec est en proie, lui aussi, à un instinct de déformations cinglantes.

Est-ce une raison pour se refuser à appliquer le mot de parisien à un grand art ?

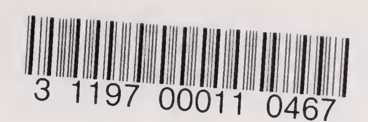
Quand Degas, en créant cet art, et en le poussant à la perfection, en le liant aux plus hautes traditions, et en y introduisant des nouveautés incomparables, en tirant de Paris une image du monde que personne n'avait vue aussi harmonieuse à la fois et aussi pathétique, serait le seul représentant de l'art parisien, cela ne suffirait-il pas à élever le mot à sa hauteur ?

En disant de Degas, qu'il est *le maître d'un grand art parisien*, nous entendons donc bien qu'on le prenne avec l'ampleur, la hardiesse et la plénitude de sens que l'on prête, dans l'histoire de la peinture, aux expressions : école lombarde, école florentine, ou école vénitienne.

TABLE DES PLANCHES

TABLE DES MATIÈRES

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY



DATE DUE

APR 1 7 1992			
[illegible]			
APR 1 7 1998			
APR 2 3 1998			
MAR 1 1 2009			

DEMCO 38-297

